

Cuadernos de historia económica

**DE LA CUMBIAMBA AL
VALLENATO: Aproximación
cultural, económica y política a
la música de acordeón en el
Caribe colombiano, 1870-1960.**

Por: Joaquín Viloria De La Hoz



Núm. 45
Noviembre, 2017



BANCO DE LA REPÚBLICA

CENTRO DE ESTUDIOS ECONÓMICOS REGIONALES (CEER) - CARTAGENA

La serie **Cuadernos de Historia Económica** es una publicación del Banco de la República – Sucursal Cartagena. Los trabajos son de carácter provisional, las opiniones y posibles errores son de responsabilidad exclusiva de los autores y no comprometen al Banco de la República ni a su Junta Directiva.

DE LA CUMBIAMBA AL VALLENATO:

Aproximación cultural, económica y política a la música de acordeón en el Caribe colombiano, 1870-1960

Por: Joaquín Viloría De la Hoz ¹

¹ Gerente del Centro Cultural del Banco de la República en Santa Marta. Profesor Catedrático de la Universidad del Magdalena, Santa Marta. Este documento es responsabilidad del autor y no compromete al Banco de la República ni a su Junta Directiva. Correos: jvilorde@banrep.gov.co , joaquin.viloría@gmail.com

El autor agradece la colaboración o comentarios de José Rafael Dávila, Tita Cepeda, Alberto Abello, Jaime Bonet, Julio Romero, María Aguilera, Edgar Rey, Alberto Murgas, Ariel Castillo, Ricardo López, Rafael González, Rafael Darío Jiménez, Elías George, Jorge Elías, Aramis Bermúdez y Etna Bayona.

DE LA CUMBIAMBA AL VALLENATO: Aproximación cultural, económica y política a la música de acordeón en el Caribe colombiano, 1870-1960

Resumen

A partir de los datos aportados por este trabajo se propone que el acordeón llegó por primera vez a las costas del Caribe colombiano en el año 1870, por lo que el instrumento está próximo a cumplir 150 años de presencia en el folclor colombiano. En la década de 1890 se encuentran referencias de los primeros conjuntos de cumbiamba que se componían de acordeón, caja y guacharaca. En la última década del siglo XIX y principios del siglo XX surgieron los primeros intelectuales que discutieron y difundieron la música de acordeón y el folclor costeño en general. En la segunda mitad del siglo XX el vallenato se convirtió en la música de mayor auge, primero en el Caribe colombiano y luego en toda Colombia, desplazando a los otros ritmos costenos como la cumbia y el porro. Su máximo exponente fue el compositor Rafael Escalona y su principal promotor el escritor Gabriel García Márquez, quien reconoció las influencias extra literarias de la música vallenata en sus obras.

Palabras clave: acordeón, música, cumbiamba, vallenato, Caribe colombiano.

Clasificación JEL: Z1, Z11, Z13, Z19

Abstract

This document argues that the Accordion first arrived to the Caribbean coast of Colombia in 1870, which implies that the instrument is about to celebrate 150 years of influence in the culture of the region. There are references in the decade of 1890 that relate to the first musical groups of cumbiamba, which were integrated by an accordion, but also with Caja and Guacharaca. The first intellectuals that commented and spread the music of accordion and the folklore of the Caribbean region emerged during the last decade of the nineteenth century and the early twentieth. In the second half of the twentieth century, Vallenato became very popular. At first in the Caribbean region, but then in all of the country, displacing other coastal rhythms such as Cumbia and Porro. Its maximum exponent was the composer Rafael Escalona, and its main promoter the writer Gabriel García Márquez, who recognized the influence of this music in its work.

Keywords: accordion, music, Cumbiamba, Vallenato, Caribbean coast, Colombia.

JEL Classification: Z1, Z11, Z13, Z19.

Tabla de contenido

1. Introducción	1
2. La fiesta eterna en el Caribe	3
3. Antecedentes del acordeón	6
4. Los acordeones desembarcan en Colombia	10
5. Contexto socioeconómico	16
5.1. Riohacha: dinamismo y estancamiento	16
5.2. El despegue de Valledupar.....	22
5.3. Migraciones, economía y cultura popular en la Zona Bananera	28
6. Cumbiamba y acordeón.....	34
6.1. Las primeras cumbiambas	34
6.2. La música mestiza del Caribe colombiano	38
7. Vallenato: de palabra despectiva a <i>denominación de origen</i>	47
7.1. Del canto de vaquería al canto vallenato.....	47
7.2. Las diferencias sociales entre los músicos.....	56
8. Consolidación del vallenato: compositores, intelectuales y políticos	62
8.1. El romance entre el vallenato y el poder	62
8.2. De La Paz a Aracataca: un recorrido por los primeros festivales con acordeón.....	67
9. Comentarios finales.....	80
Bibliografía.....	84

*¿Por qué razón dicen que mi merengue
viene de las Antillas y no de Patilla?
Alberto Murgas, "Nativo del Valle".*

1. Introducción

En este documento se discute el contexto cultural, económico y político que se vivía en la región Caribe de Colombia, desde la llegada del acordeón y durante su consolidación como el instrumento líder de la cumbiamba, la cumbia y el vallenato principalmente. Para efectos del estudio se ha tomado como delimitación geográfica la región del Magdalena Grande, actuales departamentos del Cesar, La Guajira y Magdalena. Así mismo, el estudio se desarrolla en el período comprendido entre la década de 1870, cuando se tiene establecido que llegaron los primeros acordeones al Caribe colombiano y finales de la década de 1960, cuando empezó el Festival de la Leyenda Vallenata².

El documento está organizado en nueve capítulos, incluida la presente introducción. En la segunda sección se presenta información de los primeros bailes e instrumentos musicales, así como una relación de las fiestas religiosas o patronales donde la población se dedicaba al baile y la bebida. En la tercera se discute sobre los orígenes del acordeón en Europa y su rápida expansión a Norteamérica, Suramérica y la cuenca del Caribe. La cuarta sección está referida a la llegada del acordeón a Colombia hacia 1870, tomando como referencia la importación oficial de estos instrumentos. También se muestra la importación de

² En 2015, el vallenato o música del Magdalena Grande fue declarado por la Unesco como "patrimonio inmaterial de la humanidad". Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura - UNESCO, Patrimonio Cultural Inmaterial. <https://unesco.org>: "El vallenato, música tradicional del Magdalena Grande", Consultado el 9 de septiembre de 2017.

otros instrumentos como pianos y órganos por el puerto de Santa Marta. En la quinta se presenta el contexto socioeconómico que se vivía en el Magdalena Grande cuando se inició la importación de acordeones y se consolidó el baile de la cumbiamba y la música vallenata. En ese contexto, se estudian los casos de Riohacha, Valledupar y Ciénaga, destacando sus actividades económicas y sus características culturales.

En la sexta sección se presentan las primeras referencias escritas sobre el baile de la cumbiamba a finales del siglo XIX, en donde ya se utilizaban los tres instrumentos que van a perdurar hasta la actualidad en la música vallenata: acordeón, caja y guacharaca. También se aborda el tema del mestizaje en la música costeña en general y del vallenato en particular. Así mismo, se plantean las influencias del Caribe insular en la música costeña. En la séptima sección, se presenta los primeros usos de la palabra vallenato como sinónimo de persona humilde originaria de la zona del Valle de Upar. Con el paso del tiempo esta palabra fue apropiada no solo por los naturales de la ciudad de Valledupar, sino por los músicos y compositores de la música de acordeón del Magdalena Grande.

La parte ocho muestra la consolidación de los aires vallenatos, a través de los compositores, intelectuales y políticos que han apoyado esta música a nivel nacional e internacional. En ese grupo aparecen Rafael Escalona, Consuelo Araujo y López Michelsen. También intelectuales como García Márquez, Zapata Olivella y Cepeda Samudio. Luego, se muestra cómo fueron surgiendo los primeros encuentros o festivales de acordeoneros, inicialmente en la provincia de Padilla y luego en La Paz, Fundación y Aracataca. Éste último se realizó en 1966 y fue organizado por petición de García Márquez. De allí el Festival fue llevado a Valledupar, donde se viene realizando ininterrumpidamente, desde 1968. Por último, se presentan unas conclusiones o comentarios finales.

2. La fiesta eterna en el Caribe

El sol dijo: quiero que me canten, los rayos del sol dijeron: queremos que nos canten. Después su luz iluminó nuestras voces doradas. Cuando bailo así, el oro santo brilla y veo mi sombra enorme pasar por las paredes. Así bailaban los antiguos... Mitología Kogui (Banco de la República – Museo del Oro, 1991)

En la región que hoy se conoce como Caribe colombiano, los primeros bailes e instrumentos musicales se remontan a los pueblos indígenas que habitaron esta región y sus nombres fueron cambiando a través del tiempo. Así, los cronistas españoles del siglo XVI informaban de la presencia de instrumentos indígenas como gaitas (flautas) y maracas en poblaciones del bajo río Magdalena. Por su parte, los areitos eran bailes cantados que los indígenas hacían durante la velación de los difuntos, que con el paso del tiempo se fue convirtiendo en un baile popular sin las connotaciones fúnebres (Rangel Pava, 1948: 86).

A partir del siglo XVI, la población africana trajo consigo instrumentos idiófonos y membranófonos como maracas y tambores, que se mezclaron con los instrumentos indígenas, que en algunos casos podían ser de la misma familia. En efecto, Carpentier (2012: 301) hace referencia a instrumentos conocidos por los pueblos de África y América como las maracas, el güiro o guacharaca y los tambores de madera muy parecidos al *teponaztle* mexicano.

A mediados del siglo XVIII los bundes y fandango eran bailes muy populares en Cartagena y otras poblaciones del Caribe neogranadino. A estos bailes concurrían “indios, mestizos, mulatos, negros, zambos y otras gentes de inferior clase... unos tocan (los instrumentos) y otros bailan y todos cantan versos lascivos haciendo indecentes movimientos con sus cuerpos...” y no paraban de beber aguardiente, guarapo y chicha (Rey Sinning, 2008: 78).

En esta época el Rey de España se vio obligado a limitar el número de días festivos y todavía en el siglo XIX Colombia era descrita como un país de muchas fiestas patronales, las cuales se transformaban en bailes populares. Estos bundes o fandangos utilizaban como instrumento los tambores de origen africano y eran cantados en voz alta por la muchedumbre que se reunía en círculo en torno a los músicos para bailar. Para asistir al baile, las mujeres humildes se engalanaban colocándose flores en el cabello, se perfumaban y vestían de forma ligera, muy acorde con el clima del Caribe. Pero esta costumbre de la vestimenta tropical no era entendida por las autoridades coloniales, quienes consideraban que provocaba “coloquios desenvueltos” entre hombres y mujeres, que incitaba al pecado.

De acuerdo con un viajero francés del siglo XIX, a los colombianos “cualquier acontecimiento les sirve de pretexto a las fiestas y a las vacaciones escolares y obreras” (Sogler, 2017: 647). En la misma línea de pensamiento dice un emisario sueco que en Santa Marta y Cartagena les gustaba mucho las fiestas y los bailes (Gosselman, 1981: 51).

Los días festivos invitaban a la música y al baile popular, que por lo general se hacía en las plazas y calles con mayor intensidad desde diciembre hasta marzo aproximadamente. En este período del año se celebraban las fiestas de Santa Bárbara (4 de diciembre), “las velitas” de la Inmaculada Concepción (7 y 8 de diciembre), Natividad (24 y 25 de diciembre), fin de año y Año Nuevo (31 de diciembre y 1 de enero), fiesta de Reyes o la Epifanía (6 y 7 de enero), día de San Sebastián (20 de enero), Virgen de la Candelaria (2 de febrero), San Blas (3 de febrero), San Agatón (24 de febrero) y se empalmaba con los carnavales, que podía ser a finales de febrero o durante el mes de marzo.

Por su parte, los instrumentos musicales fueron cambiando a través de los años: en la década de 1820 un viajero escuchó en Soledad música de flauta o gaita, violines

y un coro de jóvenes (Cochrane, 1825 y 1994: 46). También hay referencias de un conjunto musical en Gaira que se componía de dos gaitas de bambú (gaita hembra y gaita macho), una maraca y un tambor grande (Gosselman, 1981: 51 y 55). Para la misma época, las leyendas riohacheras dicen que el almirante José Prudencio Padilla bailó en la calle Ancha, antes de encaminarse para el combate de Laguna Salada. A Riohacha llegó de incógnito a la casa de sus padres en mayo de 1820 y “aprovechando unos festejos patronales, al son de las tamboras, los caramillos y las flautas” bailó la cumbiamba al aire libre (Robles, 1986: 158).

En las primeras décadas del siglo XIX, el viajero inglés Charles Empson (1836) describió una escena de música y baile en una de las poblaciones cercanas a la Ciénaga Grande de Santa Marta: el grupo musical se componía de un cantante y ejecutantes de guitarra, tambores, panderetas y timbal. Alrededor de los músicos se movían los bailadores. Cuando dejaban de tocar los músicos, entraban los trovadores a entonar “cantos o mosaicos de recuerdos familiares o incidentes ocurridos”, que podría considerarse como el preludio de los cantos con acordeón (Bermúdez, 2012a: 271). Para mediados del siglo XIX, Reclus (1992) escuchó en Cartagena una orquesta popular compuesta por instrumentos tan variados como trompetas, trombones, pífanos, violines y contrabajos, que los músicos interpretaban “con una alegría feroz” (60).

El carnaval era una de las fiestas más popular en los diferentes pueblos del Caribe colombiano, con una duración entre ocho y diez días. Se podían distinguir tres bailes, de acuerdo con la clase social: el de los jóvenes de la sociedad, el de la pequeña burguesía y el del pueblo. En los dos primeros se bailaban valsos, polkas e incluso pasillos. Hacia la media noche la mayoría de los hombres abandonaban los dos primeros bailes para concentrarse en las fiestas populares, donde encontraban hermosas mujeres de origen humilde con quienes bailaban hasta el amanecer

(Sogler, 2017: 648). Este comportamiento de los hombres acaudalados y con poder es una muestra más de la sociedad machista y clasista del siglo XIX.

Todos estos viajeros europeos se sorprendían por la forma cómo se bailaba en el Caribe colombiano, hasta el punto de ruborizar a un rudo soldado francés. Reclus visitó la región en la década de 1850 y describió claramente cómo era ese baile tan común en las diferentes regiones caribeñas de la América hispana: “hombres y mujeres, bailan estrechamente enlazados y moviéndose en un inmenso círculo... (La danza) consiste en deslizarse imperceptiblemente en el suelo meneando las caderas. El movimiento de los pies no se ve, sino la torsión febril de los cuerpos ligados el uno al otro” (Reclus, 1992: 60). Este baile era “una danza endemoniada” a la que hicieron referencia diferentes viajeros que visitaron el Caribe colombiano en esa época. Por fortuna para los investigadores, estos viajeros dejaron consignados en sus escritos las formas populares de los bailes, la música, los instrumentos, el vestido, la comida, el licor y diversas costumbres de la población de origen humilde. Si no fuera por estas crónicas, hubiera sido muy difícil rastrear las costumbres populares de los siglos XVIII y XIX, ya que la prensa decimonónica muy poco se encargó de estos temas.

3. Antecedentes del acordeón

El acordeón se clasifica como un instrumento aerófono mecánico, que tiene sus antecedentes más lejanos en el *Sheng*³. Otros instrumentos similares son la armónica y el bandoneón. El acordeón se desarrolló y se popularizó durante el siglo XIX: es apenas en 1829 cuando Cyrill Demian patentó en Viena el

³ El *Sheng* es un antiguo instrumento chino con un sonido similar al acordeón, construido en cañas de bambú, con un tubo central y lengüetas. A diferencia del acordeón, el sonido se produce con el aire de la boca y la digitación de los botones. Uno de estos instrumentos puede apreciarse y escucharse en el Museo del Acordeón de *Beto Murgas*, en Valledupar.

instrumento, llamado así porque servía para dar los acordes en la música. Como su patente expiró a los cinco años, se hicieron innovaciones al acordeón en países como Austria, Suiza, Alemania, Italia y Francia.

Hasta la década de 1850 los acordeones eran hechos de manera artesanal en talleres familiares. Con el auge de la Segunda Revolución Industrial, a partir de la década de 1870 las fábricas de acordeón empezaron a utilizar el motor a vapor, por lo que los costos de fabricación del instrumento disminuyeron de manera acelerada, así como el número de obreros que se necesitaban para operar las máquinas. Adicionalmente, la producción se incrementó y se mantuvo la calidad de los instrumentos.

En las décadas de 1860 y 1870, Alemania producía anualmente más de medio millón de acordeones, por empresas que se enfocaron en el mercado externo (Simonett, 2012: 23-24). Este aumento de las exportaciones respondía a dos estrategias que empezaron a utilizar las empresas alemanas a partir de esa época como fueron la cooperación interna y la competitividad internacional (Valdaliso y López, 2000: 314).

En 1857 el alemán Mathias Hohner fundó una compañía de instrumentos musicales que bautizó con su apellido. En un principio el producto principal fue la armónica, aunque también se produjeron algunos acordeones de una hilera de botones o teclas. A partir de 1893, Hohner amplió su producción a la línea de acordeones y en 1903 inició la fabricación del acordeón diatónico (de dos o tres hileras de teclas), haciéndola popular no solo en Alemania, sino en otros países como Estados Unidos, Cuba, República Dominicana y Colombia. Para el mismo año, la compañía alemana *Koch* inició la producción de acordeones, pero la

empresa fue incorporada a la Hohner en 1929⁴. En los primeros años del siglo XX Alemania empezó a sacar ventaja sobre los otros países que producían acordeones, por la calidad del sonido y su bajo costo.

En la primera década del siglo XX Hohner tenía agencias de distribución o subsidiarias en Estados Unidos, Canadá, México y Brasil. En efecto, hacia 1906 Hohner fabricó cerca de 100.000 acordeones y para 1914 su producción se había incrementado a 150.000. Así mismo, para finales de la década de 1920 cerca del 50% de la producción alemana de acordeones se destinó para la exportación, principalmente para Estados Unidos y América Latina (Simonett, 2012: 32). A partir de 1924 se produce en Europa una masificación en la fabricación de acordeones, principalmente en Italia (93 fábricas), Alemania (35), Checoslovaquia (32), Francia (24) y Suiza (22) (Monichón, 1985). En el caso italiano, para finales del siglo XIX se popularizaron acordeones de lujo contruidos artesanalmente en el pequeño pueblo de Stradella, provincia de Pavía, Norte de Italia⁵.

Las primeras referencias del acordeón en América datan de la década de 1840, época que coincide con el auge la inmigración europea a Estados Unidos. A finales de la misma década se tiene información del acordeón en Cuba y algunos años después en otras islas del Caribe (Bermúdez, 2012: 203). Desde mediados del siglo XIX empezó el auge del merengue dominicano, originalmente interpretado con guitarra y otros instrumentos de cuerdas: “No fue sino hasta la década de 1870 que el acordeón fue introducido en República Dominicana y se convirtió en el instrumento principal de los conjuntos de merengue de la región del Cibao”, que además incluía el güiro y la tambora (Pacini, 2012: 84-85 y 87). De acuerdo con esta

⁴ Cfr. www.accodions.com/hohner/2007anni/history.htm

⁵ En la Casa-Museo del Acordeón de Alberto “Beto” Murgas, en Valledupar, se puede apreciar un acordeón marca “Mariano Dallapé”, fabricado en Stradella, Italia, en la última década del siglo XIX.

información, el acordeón llegó a Colombia y República Dominicana en la misma década.

Los primeros registros del acordeón en Colombia se remontan a la década de 1860, cuando el médico francés Charles Saffray desembarcó en Santa Marta. Este viajero escuchó en pleno desembarque los sonidos de un acordeón, sin especificar mayor información (Saffray, 1872: 82). El texto de la referencia presenta dos problemas para el caso que nos ocupa: no especifica la fecha de su viaje a Colombia y no da mayor información sobre el acordeón en Santa Marta. La confusión está en que el libro de viajes de Saffray fue publicado en Francia en *Le tour du monde* en dos ocasiones: 1872 y 1873. Los editores sitúan el viaje en el año 1869, fecha que no comparten algunos historiadores colombianos. Posada (1984, s.n.) dice que Saffray “no fija... las fechas de su llegada, ni la de los episodios de su correría, ni de su regreso al viejo mundo, pero por la narración que hace de algunos acontecimientos se comprende que fue durante la revolución de 1860”. Por su parte, Melo (2001) argumenta que las descripciones del médico francés sobre “la guerra civil encabezada por Tomás Cipriano de Mosquera y sus relaciones con Julio Arboleda permiten estar seguro de que estuvo en Colombia en 1861 y 1862”. Posada y Melo ubican la estadía de Saffray entre 1860 y 1862, por lo que la referencia del acordeón en Santa Marta sería para los primeros años de esa década.

Las dos ediciones de la obra de Saffray generan un problema adicional. La referencia al acordeón que escuchó en Santa Marta aparece en la primera versión, pero no dice nada en la de 1873. Esta versión fue la traducida al español y publicada en Colombia en 1948, por lo que en esta edición no se encuentra la referencia al acordeón (Saffray, 1872 y 1948; Niño, 2017: 22). En lo que no hay duda es con referencia a las primeras importaciones de acordeón, que datan de 1869-1870, así como el baile y festejo de la cumbiamba, que se traen las primeras referencias en la década de 1890.

4. Los acordeones desembarcan en Colombia

Para finales de la década de 1860, en pleno período de gobierno de los liberales radicales, se registran estadísticas con información detallada sobre importaciones y exportaciones, países de procedencia o destino de los productos, puerto o aduana de entrada, cantidad en kilogramos, entre otros aspectos. Hasta donde se tiene conocimiento, esta es la primera vez que se publican datos estadísticos de la importación de acordeones en Colombia, aunque solo para unos pocos años, con información del peso en kilogramo, procedencia y puerto de entrada.

El problema central es que la información no se registraba por unidades importadas sino por kilogramos o bultos, debido a que en esa época los impuestos se calculaban a partir del peso de los artículos importados. Esto complejiza el análisis si se quiere conocer la cantidad de instrumentos importados, pero de todas formas se logró establecer el año de importación, el puerto de salida (en el exterior), la aduana de entrada (en Colombia) y el peso relativo de cada una de las importaciones.

Al consultar con expertos historiadores sobre el tema musical y de los instrumentos, se concluyó que un acordeón de finales del siglo XIX podría pesar entre dos y cuatro kilogramos. Así, para estimar el número de instrumentos importados en estos años se asumió que cada acordeón pesaba tres kilogramos⁶. Uno de estos acordeones era llamado popularmente *tornillo e'máquina*, prototipo alemán de finales del siglo XIX y principios del XX, por su parecido con los tornillos que tenían las máquinas de coser. Los acordeones que más se vendían para esa época en Colombia eran de las marcas alemanas *Gloria*, *Regal Melodion* y

⁶ En el "Museo del Acordeón" de Alberto "Beto" Murgas se pudo observar el instrumento llamado *tornillo e'máquina*. Entrevista con Alberto Murgas, compositor vallenato y Director-Propietario del "Museo del Acordeón - Casa de Beto Murgas", Valledupar, 5 de abril de 2017.

Koch, mientras la marca *Honher* empieza su dominio sobre el mercado del acordeón a principios del siglo XX.

De acuerdo con el cálculo anterior basado en el peso del acordeón, en el año fiscal 1869-1870⁷ Colombia importó 17 acordeones por sus diferentes aduanas del Caribe: once por Riohacha, cuatro por Sabanilla (Barranquilla) y dos por Cartagena (Cuadro 2)⁸. Resalta el hecho que el mayor número de instrumentos se importaron por la aduana de Riohacha (entre 1869 y 1873), región que con el tiempo se convertiría en una de las de mayor tradición acordeonera de Colombia. En los años en que se importaron los primeros acordeones por Riohacha, los principales comerciantes asentados en esa ciudad eran Nicolás Danies (de Curazao), Antonio Cano (español), Francois Dugand (francés), José Laborde Ariza (nacido en Riohacha, pero de origen francés), e Isaac Pinedo y Henrique Aarón (judíos sefarditas de Curazao), entre otros.

Del total de acordeones importados en ese año, nueve procedían de Nueva York, cuatro de Bremen, dos de Colón y dos de Hamburgo. Al ser un instrumento producido en Alemania⁹, Italia y Francia en su gran mayoría, es probable que los acordeones que se importaban de Nueva York y Colón fueran comprados en

⁷ En el período del siglo XIX que los liberales radicales gobernaron a Colombia (1850-1880), el año fiscal empezaba en septiembre y terminaba en agosto del año siguiente.

⁸ Secretaría de Hacienda y Fomento, *Estadísticas del comercio exterior i de cabotaje i de los demás ramos relacionados de la Hacienda Nacional correspondiente al año de 1869 a 1870*, Imprenta de Gaitán, Bogotá, 1871, s/n., en: Meisel y Ramírez (Editores, 2016), *Op. Cit.* El Informe del año fiscal 1869 - 1870 fue uno de los más completos de todo el siglo XIX, elaborado por el Secretario de Hacienda Salvador Camacho Roldán, uno de los grandes intelectuales liberales de Colombia.

⁹ La Ciudad Libre y Hanseática de Hamburgo y el Estado Soberano de Bremen fueron dos estados independientes asociados a la Confederación Germánica (1815-1866) y la Confederación Alemana del Norte (1866-1871). La unificación de Alemania se dio a partir de 1871, al conformarse el Imperio Alemán. Sobre la economía alemana de esa época y sus ciudades-estado, ver: Hobsbawm (2011, p. 53).

aquellos países europeos para luego ser vendidos en el Caribe y otros países de América Latina.

Por Santa Marta no entraron acordeones en el año 1869-1870, pero sí muchos pianos (74% del total nacional), órganos (100% del total), cajas de música, cornetas y otros instrumentos musicales. Llama la atención que la mayoría de pianos fueran importados por Santa Marta, puerto que servía de tránsito de productos que luego se despachaban a las ciudades del interior del país y otras ciudades del Caribe colombiano.

Cuadro 1
Acordeones importados por aduana, 1869-1873

Año	Acordeones (medido en kilogramos)					Total Kg.
	Cartagena	Sabanilla/ Barranquilla	Santa Marta	Riohacha	Cúcuta	
1869-1870	6	12	0	33	0	51
1871-1872	0	552	0		321	873
1872-1873	0	67				67
Total	6	631	0	33	321	991

Fuente: Memorias de Hacienda y Fomento, varios años.

Cuadro 2
Acordeones importados por aduana, 1869-1873

Año	Acordeones (medido en unidades)					Total
	Cartagena	Sabanilla/ Barranquilla	Santa Marta	Riohacha	Cúcuta	
1869-1870	2	4	0	11	0	17
1871-1872	0	184	0	0	107	291
1872-1873	0	22	0	0	0	22
Total	2	210	0	11	107	330

Fuente: Cálculos del autor con base en el Cuadro 1.

No obstante lo anterior, Santa Marta fue una ciudad con una gran tradición musical durante los siglos XIX y XX, donde todas las familias de la élite local tenían un piano o un arpa. Estas familias de la élite samaria eran las visitadas por el joven Hernando de Bengoechea, durante los pocos años que estuvo con sus padres en Santa Marta entre 1901 y 1905. Hernando era un joven poeta nacido en Francia, hijo del empresario samario Onofre de Bengoechea Díaz Granados. El escritor samario Ramón Illán Bacca se imagina que el joven poeta iba por las noches “a la mejor casa de la localidad a bailar valeses, mientras en el patio el servicio bailaba la puya”. De Bengoechea regresó a París con su padre, mientras que los extranjeros en Santa Marta “se quedaron bailando cumbia” (Bacca, 2014: 99).

En Santa Marta se destacaron pianistas como Honorio Alarcón (1859-1920), formado en los Conservatorios de París y de Leipzig, considerado el mejor pianista colombiano de todos los tiempos¹⁰. También Karol Bermúdez y Andrés Linero, los alumnos aventajados del pianista samario Darío Hernández Díaz Granados, egresado este último del Conservatorio de Bruselas. Diferentes referencias confirman que en Santa Marta, desde finales del siglo XIX, “lo más impactante era la invasión de pianos” (Bacca, 2014: 24). Estos instrumentos europeos como pianos, violines, flautas y arpas fueron asociados con la modernidad, aunque se utilizó con más frecuencia el “piano, el instrumento burgués por excelencia” (Bermúdez, s.f.: 255).

En el año 1871-1872 se presentó un crecimiento considerable, al importarse 291 acordeones, de las cuales el 63% se hizo por la Aduana de Sabanilla y el resto por la de Cúcuta. Esta última ciudad no ha tenido tradición de música con acordeón, por lo que se podría suponer que la mayoría de instrumentos fueron llevados a los

¹⁰ <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/alarconhono.htm>

pueblos ribereños a orillas del Magdalena Medio y aguas abajo fueron distribuidos en las diferentes poblaciones. No es fortuito entonces que en septiembre de 1880 el viajero francés Jules Crevaux hubiera escuchado a orillas del río Magdalena, cerca de Puerto Wilches, los sonidos de un acordeón (Rey Sinning, 2002: 304). Dice Crevaux que el vapor hizo escala en la boca del dique de Paturia, Magdalena Medio santandereano, para recoger leña. Paturia era un caserío con población mayoritariamente mestiza y de costumbres alegres: esa noche varios pobladores se reunieron cerca del barco, para bailar al son de un acordeón y un tamboril (Crevaux, 1980: 217). La facilidad de comunicación a través del río permite suponer que por esta vía la música del litoral Caribe llegó hasta los pueblos ribereños del Magdalena Medio, en la temprana década del ochenta del siglo XIX, en la que ya sobresalía el acordeón.

En el año 1872/73 las importaciones descendieron a 22 acordeones, todos introducidos por la Aduana de Sabanilla, sin especificar el puerto de origen.

Cuadro 3
Importación de instrumentos musicales por aduana, 1869-1870
(Medida en kilogramo)

Aduana	Acordeones	Instrumentos musicales	Pianos	Órganos	Varios	Total
Cartagena	6	1.453	771	0	43	2.273
Cúcuta	0	0	286	0	207	493
Riohacha	33	0	0	0	106	139
Sabanilla	12	0	1.642	0	324	1.978
Santa Marta	0	0	7.539	1.707	90	9.336
Total	51	1.453	10.238	1.707	770	14.219

Fuente: Memorias de Hacienda y Fomento, varios años.

La importación por los diferentes puertos del Caribe colombiano, denota cómo el instrumento hizo su desembarco a lo largo de todo el litoral y rápidamente penetró al interior de la región Caribe por los ríos Magdalena, Ranchería, Cesar y Sinú. También siguió la ruta terrestre de Cúcuta, hasta llegar al río Magdalena y de ahí a

los diferentes pueblos de la región Caribe. La información de los tres años indica la importación de aproximadamente 330 acordeones (Cuadro 2), una cifra considerable si se tiene en cuenta que era un instrumento nuevo, de escaso conocimiento por parte de la población costeña y colombiana en general.

La importación de acordeones debía pagar una tarifa de aduana, la cual correspondía a finales del siglo XIX a la décima segunda clase (Ministerio de Hacienda, 1886). A principios del siglo XX, en Colombia los impuestos se pagaban por peso y no *ad valorem*. Para el caso de los instrumentos musicales, el derecho de importación era mucho más elevado para los acordeones (\$1,20 por kilogramo), que para otros instrumentos como las guitarras (\$ 0,40) o pianos (\$ 0,07) (Cuadro 4). Estas tarifas de aduana de la década de 1920, muestran un relativo desincentivo a la importación de acordeones, que para ese momento ya se perfilaba como el instrumento líder de la cumbiamba.

Cuadro 4
Derecho de importación o tarifa de aduana
que debían pagar los instrumentos musicales
en la década de 1920

Instrumento	Derecho de importación (pesos por kg.)
Acordeones	1,2
Concertinas	1,2
Violines y violas	1,2
Clarinetes	0,8
Tambores	0,6
Dulzainas	0,5
Guitarras	0,4
Pianos	0,1

Fuente: Monsalve, 2016: 777, 797 y 798.

Varios de los acordeones se importaban de Alemania, circunstancia originada no solo por la calidad del instrumento sino por los estrechos lazos comerciales que se habían establecido con aquellos puertos hanseáticos desde mediados del siglo XIX (Meisel y Vilorio, 2002). En efecto, las exportaciones de tabaco y café convirtieron a Barranquilla desde la segunda mitad del siglo XIX en la ciudad de mayor dinamismo comercial en Colombia. En aquel momento, el negocio tabacalero era dominado por comerciantes alemanes, radicados mayoritariamente en Barranquilla y El Carmen de Bolívar. Esto pudo incidir en que las marcas de los acordeones importados fuera en su mayor parte de aquel país (Bermúdez, 2012b: 205).

5. Contexto socioeconómico

En esta sección se estudia el contexto social y económico que se vivía en el Magdalena Grande al momento en que llegaron los primeros acordeones importados a Colombia, así como durante la consolidación de la cumbiamba y el vallenato durante el siglo XX. La sección se subdivide en tres partes, referidas a la vida económica y social de las ciudades de Riohacha, Valledupar y Ciénaga, y sus respectivas áreas de influencia.

5.1. Riohacha: dinamismo y estancamiento

La región conocida como el Magdalena Grande fue un amplio territorio integrado por los actuales departamentos de Cesar, La Guajira y Magdalena. Santa Marta ha sido la capital desde su fundación, pero otras ciudades de su jurisdicción como Ocaña, Ciénaga o Riohacha tuvieron mayor dinamismo económico o demográfico durante algunos años. Santa Marta tuvo un auge comercial que se prolongó entre los años 1840 y 1870, convirtiéndose en la aduana más dinámica del país. Luego de la construcción del ferrocarril de Barranquilla a Sabanilla y su entrada en

operación en 1871, esta aduana creció de manera acelerada, mientras Santa Marta se sumió en una crisis aguda en las décadas finales del siglo XIX (Viloria, 2014: 23).

En la franja oriental del departamento del Magdalena se había formado una subregión que abarcaba la península de La Guajira, la provincia de Padilla y el Valle de Upar (Mapa 1). De norte a sur, la integraban la ciudad de Riohacha a orillas del mar Caribe, los valles de los ríos Ranchería y Cesar, con las ciudades de San Juan del Cesar, Fonseca y Villanueva, hasta Valledupar. Luego, por el valle del río Cesar se desplaza hacia el sur hasta encontrar la ciénaga de Zapatosa y el río Magdalena, en la que sobresalían poblaciones como El Paso, El Banco, Chimichagua y Aguachica, entre otras (Viloria, 2014: 133).

Mapa 1. Departamento del Magdalena y zonas limítrofes, 1890



Fuente: Carta de la República de Colombia, 1890.

La estructura económica de La Guajira giraba en torno a cuatro actividades: el comercio de Riohacha, las actividades agropecuarias y forestales de la provincia de Padilla y la economía extractiva de la Alta Guajira. En todas las actividades el contrabando se practicaba en doble vía: sacaban hacia Venezuela, Aruba y Curazao perlas, café, ganado vacuno y caballar, e introducían toda clase de mercancías extranjeras como licores, cigarrillos, telas y armas.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, Riohacha fue la ciudad más poblada y próspera del nordeste colombiano, ubicada como punta de lanza para penetrar en el territorio de La Guajira. Por esta ciudad entraron muchos de los inmigrantes que luego se establecerían en La Guajira, provincia de Padilla, Valledupar, Santa Marta y otras poblaciones del Caribe colombiano, como franceses italianos, españoles, judíos sefarditas y ashkenasi, así como árabes (sirios, libaneses y palestinos), entre otros ¹¹. Esta época de prosperidad comercial y dinámica demográfica estuvieron atadas a la bonanza forestal que vivió la ciudad y la provincia de Padilla entre las décadas de 1840 y 1870. El palo de tinte y el dividivi eran recogidos por campesinos e indígenas en la provincia y zonas aledañas a Valledupar, desde donde eran despachados a Riohacha por comerciantes extranjeros en su mayoría, que los exportaban a puertos de Holanda, Inglaterra o Francia (González, 2005: 70-72).

Además de inmigrantes, por el puerto de Riohacha se introdujeron innumerables mercancías extranjeras que se distribuían por toda la provincia de Padilla y Valledupar, siendo uno de estos artículos el acordeón, que se convertiría con el

¹¹ Algunos de estos apellidos son: los franceses Dangond, Lacouture, Laborde, Bernier, Dugand, Pavajeau, Cavelier; italianos como Gnecco, Berardinelli, Canova, Giovanetti; españoles como Daza, Castro, Cotes, Baute, Molina, Ariza; judíos sefarditas y ashkenasi como los Rois-Méndez, Pinedo, Henríquez, Aarón, Ackerman; árabes (sirios, libaneses y palestinos) como los Bendeck, Nader, Namen y Habid, entre otros (Viloria, 2014).

paso de los años en el instrumento central de la música vallenata, nacida y desarrollada en las comarcas provincianas del Magdalena Grande. En esta región del Caribe colombiano, el acordeón entró a remplazar las gaitas indígenas, que originalmente formaban un conjunto con otros instrumentos como un pequeño tambor y una guacharaca larga, que en ocasiones era remplazada por una maraca o un guache¹².

Los datos de las embarcaciones que entraron a los puertos del Magdalena entre 1869 y 1884 muestran que Riohacha tuvo mayor movimiento que Santa Marta, así como en el valor de las importaciones y exportaciones (Cuadro 5). Por el contrario, el tonelaje fue de mayor consideración en Santa Marta. En el año 1870-1871, la aduana con mayor comercio costero y de cabotaje fue la de Riohacha, con el 77% del total nacional (1.183 toneladas). Las principales exportaciones por este puerto fueron palo de tinte, dividivi y palo de mora, con destino a El Havre (Francia), Curazao y Liverpool principalmente.

En 1877-1878, de un total de 130 embarcaciones que entraron al puerto de Riohacha, 128 fueron naves a vela y apenas 2 a vapor. En ese mismo año se observó un crecimiento en todos los aspectos en las dos aduanas. Durante el año 1883-1884, el número de buques recibidos por el puerto de Santa Marta fue el de menor movimiento en el litoral Caribe, mientras por tonelaje fue el tercero de todo el país, detrás de Barranquilla y Cartagena.

¹² Hasta las primeras décadas del siglo XX, en los diferentes pueblos del Magdalena Grande las cumbiambas o merengues eran amenizados por conjuntos integrados por gaitas o carrizo, guacharaca larga o maracas y tambor de dos parches. Así lo atestiguan diferentes compositores o acordeoneros como Alejo Durán (El Paso), Pedro Rojas (Urumita), Emiliano Zuleta Baquero (La Jagua del Pilar), Pacho Rada (Plato), Fermín Pitre (Fonseca), Eusebio Ayala (Valencia de Jesús) o Adán Lúquez (Atánquez), entre otros (Gutiérrez, 2013: 636-661).

Cuadro 5
Embarcaciones que entraron a los puertos de Santa Marta y Riohacha, 1869-1884

Año	Puerto	No. embarcaciones	Toneladas	Valor importaciones (pesos)	Valor exportaciones (pesos)
1869-1870	Riohacha y Dibulla	50	2.945		
	Santa Marta	33	4.931		
1870-1871	Riohacha y Dibulla	19	2.553		
	Santa Marta	40	15.589		
1877	Riohacha	129	12.537		
	Santa Marta	72	40.150		
1877-1878	Riohacha	130	14.528	185.685	302.655
	Santa Marta	82	37.889	173.563	25.324
1879-1880	Riohacha	230	16.113	251.853	884.501
	Santa Marta	105	87.798	165.852	15.216
1883-1884	Riohacha	170	13.821	153.300	227.600
	Santa Marta	120	39.696	160.300	23.900

Fuente: Memorias de Hacienda y Fomento, diferentes años.

Desde el período colonial una franja de este territorio fue llamado “la vía de Jerusalén” (Julián, 1787 y 1980: 255), que partiendo de Bahía Honda o Riohacha pasaba por las ciudades del Valle de Upar, Valencia de Jesús, Mompós y Tamalameque, por donde los contrabandistas movilizaban sus cargamentos ilícitos con destino a las provincias andinas de la Nueva Granada. Asimismo, el barón de Humboldt (1801) trae referencias del contrabando que subía a las ciudades andinas por el río Magdalena, haciendo la ruta desde Riohacha, “fuente principal de todo contrabando”, Valle de Upar, río Cesar, El Banco y Mompox. Desde estos puertos fluviales la carga ilegal era despachada para Santa Fe, El Socorro, Antioquia, Neiva y otras poblaciones río arriba.

El contrabando continuó siendo un negocio lucrativo durante todo el siglo XIX, en el cual participaban diversas autoridades locales y nacionales, comerciantes nacionales y extranjeros, así como los indígenas wayuu, quienes contrabandearon por diferentes sitios del litoral guajiro como Bahía Honda, Portete, Cabo de la Vela, Taroa e incluso por el propio puerto de Riohacha. El contrabando se hacía en embarcaciones de bandera holandesa que venían de Curazao y en menor medida de Venezuela, Estados Unidos y otras islas del Caribe, para intercambiar manufacturas como textiles, artículos del hogar y licores por “frutos del país” como palo de Brasil o dividivi (Laurent, 2008: 353-357).

En 1870 Riohacha fue el puerto de mayor importación de acordeones, lo que podría interpretarse como un primer indicio de las preferencias de este instrumento por parte de su población nativa. En las décadas finales del siglo XIX, la influencia comercial y cultural de Riohacha se extendía hasta los valles de los ríos Ranchería y Cesar, la zona de litoral hasta Camarones-Dibulla y la Alta Guajira. Los judíos de Curazao constituían la colonia de extranjeros más numerosa y de mayor peso en el ámbito comercial (Sourdis, 2001: 39-43). Es probable que estos comerciantes judíos fueran los primeros en introducir los acordeones por el puerto de Riohacha, dada sus conexiones con las grandes casas comerciales de Rotterdam, Ámsterdam, Londres y Nueva York principalmente.

Algunos autores (Brugés, 1940) suponen que en esta subregión del litoral guajiro se hizo la fusión cultural primigenia que produjo el baile de la cumbiamba, luego llamado indistintamente merengue, porro y finalmente vallenato. En un comienzo, esta fue la trilogía musical del folclor del Magdalena Grande, con caja, guacharaca y acordeón, así como guitarra en la subregión de Ciénaga. De acuerdo con un viajero francés que visitó la zona a finales del siglo XIX, en La Guajira todos conocían el acordeón alemán (Cadelier, 1994: 59).

En la misma línea, se preguntaba el estudioso de la música regional Brugés Carmona (1940)¹³: “¿Dónde se encontraron los ultramarinos acordeones con el tambor y el cante jondo americanizado para darnos años después el delicioso merengue?” (p. 3). El referido autor responde que esa mezcla cultural se debió producir hacia el año 1885 en la población de Camarones, en el litoral guajiro, muy cerca de Riohacha. Las fuentes consultadas por Brugés se basan en la tradición oral y no da más detalle de este acontecimiento de primordial importancia para la cultura del Caribe colombiano. La afirmación del autor no es descabellada, toda vez que los primeros acordeones empezaron a llegar a Colombia por el puerto de Riohacha en 1869-1870.

5.2. El despegue de Valledupar

Valledupar fue fundada por los conquistadores españoles en 1550, como epicentro de una fértil subregión bañada por los ríos Cesar y Badillo. En su área de influencia se desarrolló una economía agropecuaria en torno a la ganadería y la caña de azúcar. La comunicación con Santa Marta y Cartagena fue muy difícil y peligrosa hasta mediados del siglo XVIII, por los ataques de los indígenas chimila en la zona comprendida entre los ríos Magdalena, Ariguaní y Cesar. Una vez establecida la población de San Carlos de la Fundación y la reducción de los chimila en las dos últimas décadas del siglo XVIII, la comunicación fue más fluida con Santa Marta, Ciénaga y Cartagena. Para conocer la dinámica de Valledupar desde la segunda

¹³ Entre 1934 y 1950 Brugés Carmona escribió varios artículos en *El Tiempo*, *El Heraldo*, así como algunas revistas y libros, en los que defiende el folklore y la idiosincrasia del Caribe colombiano: De la escena rural: carta a Oscar Delgado (1934), La Costa Atlántica (1934), La psicología del compadre (1935), La música popular (1935), Milagros de El Enviado (1936), El Merengue, danza típica del Magdalena (1940), Vida y muerte de Pedro Nolasco Padilla (1940), Noción del porro (1943), Santa Ana, mi pueblo (1944), Vida y pasión del porro (1945), Folklore colombiano. Danzas, coplas y creencias del pueblo (1946), El folklore colombiano (1947) y Noticias de los últimos juglares (1950). Cfr. Calderón, 2014: 31-32.

mitad del siglo XIX, vale la pena analizar su desenvolvimiento demográfico en comparación con la vecina ciudad de Riohacha.

En 1870 en el departamento de Padilla se asentaba el 27% de la población del Estado del Magdalena, con Riohacha como el distrito más poblado (4.186 habitantes), seguido por San Juan del Cesar (3.266), Valledupar (2.970) y Camarones (2.843).

Cuadro 6
Población de Riohacha y Valledupar, 1851-1938

Ciudad	1870	1912	1918	1938	1951	1964
Riohacha	4.186	9.426	10.001	14.150	13.068	31.900
Valledupar	2.970	7.301	10.627	15.802	26.442	78.400

Fuente: Vilorio (2014: 6); ACEP (1974: 31); Censo de Población DANE, 1951.

No es fortuito que Valledupar tuviera menos población que Riohacha y San Juan del Cesar. De acuerdo con un periódico de la época, en 1869 la ganadería de Valledupar y Chiriguaná había disminuido casi hasta la desaparición, con el agravante de que las familias se habían establecido en otras ciudades. Era tal la pobreza de Valledupar que se le consideraba un “cementerio de vivos”¹⁴. Ante el estancamiento de Valledupar y su área de influencia a mediados del siglo XIX, el Congreso de la República ofreció 16.000 hectáreas de tierras baldías a la empresa que construyera un camino entre Santa Marta y aquella ciudad¹⁵.

En el siglo XX Valledupar empezó a crecer más aceleradamente que Riohacha y ya en 1918 la superó levemente en población (Cuadro 6). Durante la primera mitad del siglo XX Valledupar no solo aventajó a Riohacha en número de habitantes, sino

¹⁴ *La Unión Liberal*, No. 7, Santa Marta, 18 de diciembre de 1869.

¹⁵ *El Instructor Oficial*, Santa Marta, 18 de febrero de 1857.

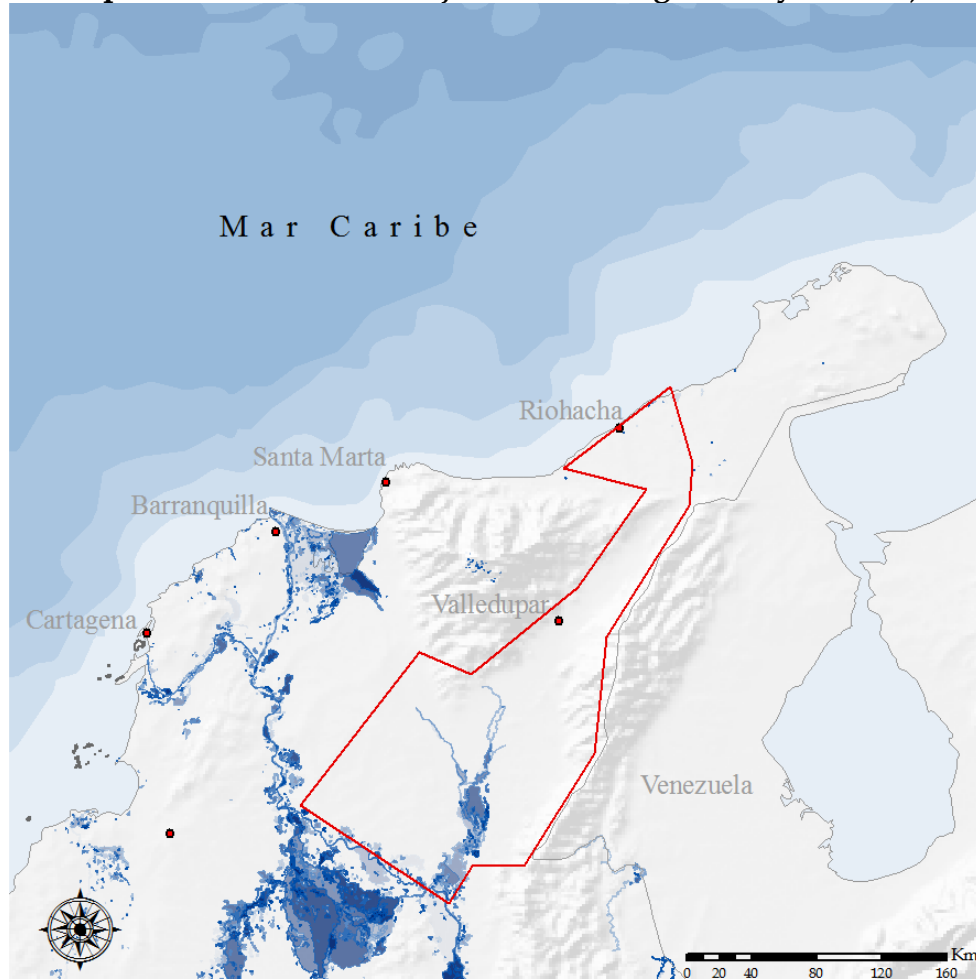
que empezó a consolidarse como un centro subregional a partir de la economía ganadera y la bonanza algodonera. Ahora Valledupar fungía como epicentro de un *hinterland* o región del Valle de Upar, que se extendía a través de las poblaciones asentadas en los valles de los ríos Cesar y Ariguaní, incluso llegaba a los límites de la ciénaga de Zapatosa y el río Magdalena.

En 1876 un explorador francés diferenció con claridad el Valle de Upar de Valledupar: la primera era una región de amplia riqueza ganadera, que comprendía la parte plana de los ríos Cesar y Ranchería, desde El Banco hasta Riohacha. Valledupar, por su parte, era la ciudad más poblada de la provincia (Striffler, 1890 y 2000:28).

Siete décadas después, Brugés Carmona delimitó con mayor detalle la misma región del Valle de Upar, ahora ampliada a una zona del litoral guajiro, entre Riohacha y Dibulla (Mapa 2). Este “filón autóctono enteramente desconocido”, según palabras de Brugés, era una rica región no solo en términos agropecuarios, sino también folclórica, epicentro de la música de acordeón del Magdalena Grande. La región estaba integrada por la ciudad de Valledupar y otras poblaciones del Magdalena Grande como Guamal, San Sebastián, Plato, El Difícil, Pivijay, Talaigua, Mompós, Santa Ana, El Banco, Tamalameque, Chimichagua, El Paso, Valencia de Jesús, Villanueva, San Juan del Cesar, Fonseca, Riohacha, Camarones y Dibulla (Brugés Carmona, 1950):

Desde la desembocadura del río Cesar, en el Magdalena, hasta las estribaciones de la Sierra de los Motilones por el sur, para seguir luego el curso del río Grande hacia el norte por el brazo de Mompos hasta Plato... (y luego) encontrar el curso del río Ariguaní y continuar por el estrecho valle que dejan las dos moles de la Sierra Nevada y los Motilones, hasta la orilla ... del Caribe, quizás sobre Dibulla o Camarones.

Mapa 2. Región del Valle de Upar (incluye municipios de los actuales departamentos de La Guajira, Cesar, Magdalena y Bolívar)



Fuente: CEER – Banco de la República, Cartagena.

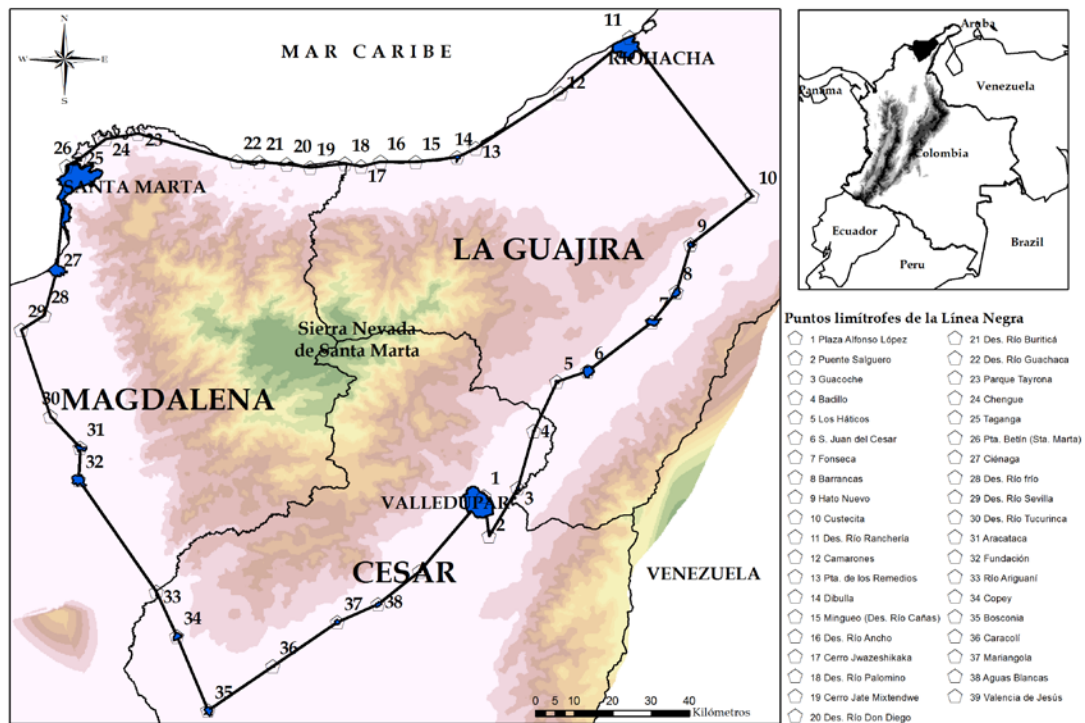
Delimitación muy similar fue la que asumió el Ministerio de Cultura (2013: 31-34), el cual estableció 42 municipios como los de mayor influencia de la música tradicional de acordeón, a saber:

- Departamento del Magdalena (17 municipios): Santa Marta, Ciénaga, Zona Bananera (Sevilla), Aracataca, Retén, Fundación, Pivijay, Remolino, Chibolo, Cerro de San Antonio, Concordia, El Piñón, Zapallán, Ariguaní (El Difícil), Granada, Plato y Guamal.

- Departamento del Cesar (13 municipios): El Paso, Chimichagua, Chiriguaná, La Jagua, Curumaní, Becerril, Codazzi, San Diego, La Paz, Manaure, Valledupar, El Copey y Bosconia.
- Departamento de La Guajira (12 municipios): Dibulla, Riohacha, Albania, Hatonuevo, Barrancas, Fonseca, Distracción, San Juan del Cesar, El Molino, Villanueva, La Jagua del Pilar y Urumita.

Estas delimitaciones hechas por Striffler (1890 y 2000), Brugés Carmona (1936) y el Ministerio de Cultura (2013) coinciden en varios puntos geográficos con la “Línea Negra” que los indígenas de la Sierra Nevada han establecido como puntos tradicionales o de pagamentos alrededor del macizo montañoso. Esa conexión espiritual de los indígenas con la Línea Negra, pareciera que se extendiera como una fuerza musical hacia los compositores vallenatos, alrededor de puntos como la Plaza Alfonso López, Pozo Hurtado, Puente Salguero, Patillal, Guacoche, río Badillo, San Juan del Cesar, Fonseca, río Ranchería, Camarones, Dibulla, las zonas de influencia de Santa Marta, Ciénaga y Zona Bananera, El Copey, Bosconia y Valencia de Jesús, entre otros (Mapa 3). Esto no es mera coincidencia: la historia de Valledupar ha estado muy ligada a la Sierra Nevada y a las comunidades indígenas como los arhuacos y los kankuamos. Los habitantes de esta ciudad han estado conectados con poblaciones indígenas y mestizas como Nabusímake, Atánquez, Chemesquemena, Guatapurí, La Mina y Pueblo Bello, entre otros. Así mismo, se sabe de la influencia de la música de gaita y del chicote en la cumbiamba, así como de los acordeoneros atanqueros en la música vallenata.

Mapa 3: Línea Negra o zona de protección establecida por los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta



Fuente: CEER - Banco de la República.

Por fuera de la Línea Negra, pero dentro de la región del Valle de Upar, se encontraba El Paso, población referenciada en los trabajos de Striffler, Brugés Carmona y el Ministerio de Cultura. El mismo Brugés publicó en 1940 un relato titulado *Vida y muerte de Pedro Nolasco Padilla*, en el que presenta a un “acordeonista, jugador, chalán, conquistador. El hombre de los siete sones... El celebrado compositor, tocador y cantador (que había hecho pacto con el Diablo), venía de El Paso, en el corazón de las sabanas que bañan los ríos Cesar y Ariguani” (Brugés Carmona, 1940).

¿Hay alguna relación entre este relato y la leyenda de Francisco el Hombre? De seguro en varias poblaciones de la provincia rural costeña se encuentran leyendas similares que fueron transmitidas por la tradición oral y los juglares del acordeón se

encargaron contarlas y cantarlas por toda la región. Al igual que Pedro Nolasco, el acordeón le brindaba al juglar del Magdalena la posibilidad de transportar el instrumento de manera fácil, quien por lo general se desplazaba en su burro para ir a cantar las noticias de la comarca en las fiestas patronales de los diferentes pueblos (Zapata Olivella en Múnera, 2010: 142).

5.3. Migraciones, economía y cultura popular en la Zona Bananera

Las poblaciones de Ciénaga, Río Frío y Aracataca hacían parte de la naciente Zona Bananera de Santa Marta. Desde mediados del siglo XIX, luego de la abolición de la esclavitud y la supresión del estanco del tabaco, esta subregión atrajo empresarios agrícolas, quienes fomentaron la inmigración de mano de obra extranjera para sembrar inicialmente tabaco y cacao, así como banano en las décadas siguientes.

Tres de los primeros empresarios del tabaco en Ciénaga fueron Carl H. Simmonds, Jacob Henríquez y Pedro Fergusson, el primero nacido en Alemania, el segundo en Haití de padres holandeses (curazaleños) y el tercero en Jamaica de padres ingleses. Los tres conocían muy bien el Caribe antes de llegar a Colombia, donde finalmente se radicaron y desarrollaron sus negocios.

También hubo una ola migratoria de bolivarenses que tocaban gaitas, millos y tambores, así como de provincianos de la Guajira que tocaban acordeón, que ya estaba presente en La Zona Bananera al menos desde la década de 1890. Lanao (1936 y 2007: 165) afirma que en los años veinte había al menos mil obreros guajiros trabajando en la zona bananera, muchos de ellos de origen wayuu. En sus novelas y en sus memorias, García Márquez (2002: 81) trae referencias de las personas de la provincia de Padilla que se habían establecido en la Zona Bananera, así como los parientes y el servicio doméstico que vivía en casa de los Márquez Iguarán, su familia materna.

Durante el siglo XIX, el flujo comercial y los lazos familiares entre Ciénaga y Valencia de Jesús facilitaron el intercambio cultural en ambas direcciones. Estas conexiones se incrementaron a partir de 1836, con la apertura del correo entre Santa Marta y el Valle de Upar, a través del camino de la montaña que pasaba por Fundación: “Los cantos de guitarra incorporaron tempranamente el violín de los irlandeses de la Fundación” (Bermúdez, 2012a: 276 y 277), que habían llegado a la región en la segunda mitad del siglo XVIII. A estos cantos acompañados con guitarra y violín, pronto se le unieron otros instrumentos como tambor y guache o maraca. Lo anterior generó una tradición musical en una amplia zona que abarcaba Ciénaga, Fundación y Valencia de Jesús, que alimentó la cumbiamba y los merengues que pronto se impusieron en toda la región.

En la segunda mitad del siglo XIX los extranjeros empezaron a ganar un cierto protagonismo en la economía de Santa Marta. En efecto, en 1872 había 83 extranjeros en Santa Marta, de los cuales 38 eran cubanos y 21 canarios, la mayoría de los cuales habían salido de Cuba como perseguidos políticos o desplazados económicos de la guerra de los Diez años (1868-1878). En su mayor parte, los cubanos estaban relacionados con la agricultura y otros eran directores o técnicos de ingenios¹⁶. Los agricultores estaban dedicados al cultivo de tabaco y caña de azúcar, mientras los directores de ingenio se relacionaban directamente con los trapiches e ingenios de azúcar ubicados en la zona agrícola de Santa Marta y Ciénaga. Los cultivos de tabaco en Ciénaga también generaron un pequeño flujo migratorio de obreros procedentes del departamento de Bolívar desde la década de

¹⁶ *Diario Oficial*, No. 2651, Bogotá, 20 de septiembre, 1872.

1870, quienes trajeron consigo la costumbre del baile callejero, que se organizó en un principio con instrumentos como gaitas, tambor y guacharaca¹⁷.

La pequeña colonia cubana que se estableció en Ciénaga trajo consigo parte de su cultura musical que fueron trasmitiendo en la región donde trabajaban. También fue la encargada de introducir las “academias de baile” en las décadas finales del siglo XIX, que funcionaban como unos burdeles encubiertos donde se producía música para banda con letras picantes. En estas “academias” trabajaron y dieron sus primeros pasos como músicos Eulalio Meléndez, Lucho Bermúdez, Andrés Paz Barros, José María Peñaranda y Humberto Daza, entre otros. Paz Barros fue uno de los compositores preferidos de las “Academias”, quien tuvo como profesora de música a la cubana María Tedy (Caballero, 1999: 86; Henríquez, 2013: 46).

En Ciénaga y su área de influencia, desde finales del siglo XIX se establecieron varias empresas bananeras extranjeras, pero la que logró monopolizar el negocio de la fruta fue la multinacional estadounidense *United Fruit Company (UFCo)* a partir de la primera década del siglo XX. Los cultivos de banano para la exportación se extendieron en la zona agrícola que se encontraba entre Ciénaga y Aracataca. Esta zona tenía un área cultivable de 46.000 hectáreas, de las cuales 31.000 estuvieron dedicadas al cultivo del banano en su época de mayor expansión, a finales de la década de 1920.

Las exportaciones de banano fueron crecientes entre 1890 y 1930, con una corta interrupción durante los años de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). La Gran Crisis de los años treinta golpeó la economía bananera del Magdalena, con una caída de las exportaciones de más del 50% en 1931. Estas crisis del banano van a

¹⁷ Bermúdez (2012a: 273) cita *El Correo*, No. 23, Santa Marta, 15 de agosto de 1878, cuando hace referencia a las cumbiambas en Ciénaga y su zona agrícola.

ser recurrentes desde ese momento en la zona bananera. Es así como en 1947 el joven estudiante de la Universidad Nacional Jacobo Pérez Escobar (2016: 42) le cuenta a su paisano y también estudiante Gabriel García Márquez “cómo estaba de deprimida la Zona Bananera”.

El auge del banano impulsó una ola migratoria hacia Ciénaga, la zona bananera y Santa Marta. Llegaron inmigrantes italianos, franceses, españoles, árabes y de otras nacionalidades. Así mismo, arribaron varias familias de los departamentos de Bolívar, Santander, Cundinamarca y la provincia de Padilla (Viloria, 2014), todos con sus prácticas culturales. Estas costumbres se mezclaron con la tradición local y así fue surgiendo lentamente la *cultura zonera*, como parte de la cultura costeña o caribeña.

La zona bananera fue la región que García Márquez (1962 y 2001) conoció de pequeño y convirtió en Macondo, “el reino de la balsamina y la iguana” donde se bailaba la cumbiamba y crecieron la mayoría de los acordeoneros legendarios¹⁸. De forma muy sutil Gabo hace referencia a la balsamina, el cadillo que llevaban pegados a sus pantalones los hombres del campo costeño, esos “corrunchos” que bajaban al pueblo en sus burros cargados de productos agrícolas para vender o intercambiar por otras mercancías. Se podría pensar que de esta forma los primeros juglares del Magdalena Grande debieron comprar sus acordeones.

En esa época de bonanza bananera se hicieron comunes los bailes en todos los niveles, de etiqueta en los clubes sociales y de cumbiamba en la calle. De acuerdo

¹⁸ Macondo era una finca bananera que originalmente fue de la familia Dávila García y Dávila Pumarejo, la cual vendieron a la *United Fruit Company* en las primeras décadas del siglo XX. En 1950, cuando García Márquez regresó a Aracataca con su madre para vender la casa de los abuelos, observó desde la ventanilla del tren un letrero que señalaba la finca bananera “Macondo”. De allí tomó García Márquez el nombre con el cual bautizó el pueblo mítico de su zaga (García, 2001: 326).

con la leyenda local, los bailadores de cumbia quemaban billetes en lugar de velas. Como observó De Brettes (2017), en esta subregión la cumbiamba ya había incorporado el acordeón en la década de 1890 y luego se masificó el uso del instrumento en las dos primeras décadas del siglo XX. El acordeonero plateño *Pacho Rada*, quien se radicó en la zona bananera desde la década del veinte, observó cómo en toda la subregión se vendían acordeones “como racimos de guineos” (Henríquez, 2013: 56). En la misma línea, el compositor Adolfo Pacheco reconoce que la zona bananera era el enclave donde “concurrían acordeonistas de todas las regiones, el ámbito donde se intercambiaron estilos e influencias en los primeros treinta años del siglo XX” (Maestre, 2017: 340).

En esa época, anterior a la masificación de los aparatos de radio y las vitrolas, era costumbre que las cantinas más grandes de los pueblos del Magdalena Grande tuvieran un acordeón. Allí llegaban los músicos provincianos a ofrecer su arte y esta oferta se convertía en una forma de atraer la clientela masculina, que por lo general eran rudos hombres de campo como vaqueros, balsameros o simplemente campesinos. De acuerdo con *Pacho Rada*, la costumbre del acordeón en la cantina ayudó a la divulgación de esta clase de música por toda la comarca magdalenense (Hinestroza, 1990: 44).

Por su parte, Lorenzo Morales - *Moralito* - contaba que su hermano compraba acordeones en la zona bananera y los vendía por los diferentes pueblos de la provincia de Padilla¹⁹. En la primera mitad del siglo XX la zona bananera no solo

¹⁹ Lorenzo Morales y Emiliano Zuleta se enfrentaron varias veces en piquería. Zuleta, en su canción *La Gota fría* dice: “Qué cultura, qué cultura va a tener, un negro yumeca como Lorenzo Morales...”. En esta composición, Zuleta toma prestada una palabra del “inglés muellero” que era común en Santa Marta y Ciénaga, para referirse a los negros jamaiquinos (*yumecas*) que trabajaban como capataces en el Ferrocarril de Santa Marta y la Zona Bananera de Santa Marta. No sobra decir que *Moralito* era negro, pero no *yumeca*.

fue el emporio económico del Magdalena Grande, sino además se constituyó en la escuela musical para mucho de los músicos de la región, de acuerdo por lo planteado por *Moralito*. Entre Santa Marta, Ciénaga, Aracataca y Fundación empezaron o desarrollaron su carrera musical artistas como Guillermo Buitrago, Lucho Bermúdez, Antonio María Peñaloza, Pacho Rada, Abel Antonio Villa, Juancho Polo, Esteban Montaña, Andrés Paz Barros, Julio Bovea, Luís Enrique Martínez, entre otros, impulsados y atraídos por la bonanza bananera (González, 2000: 83).

Asimismo, al corregimiento de Guacamayal llegaron varios afrodescendientes procedentes del departamento de Bolívar, quienes trajeron sus instrumentos y ritmos musicales como la gaita, los tambores y el *pito atravesao*. Uno de esos trabajadores negros fue Victorio Casiani Valdés, quien era un excelente gaitero y junto con otros paisanos empezaron a tocar las gaitas y tambores que aún hoy resuenan en la zona bananera y todo el Caribe colombiano, bajo el nombre genérico de gaiteros de Guacamayal.

Ciénaga era la cabecera de la zona bananera, epicentro de las “academias de baile” y donde se gestaron composiciones icónicas como *El Caimán*²⁰ y la *Cumbia cienaguera*²¹. Esta última, luego de un largo proceso judicial, se le reconoció a

²⁰ La melodía del baile del caimán fue registrada por el compositor cienaguero Eulalio Meléndez en la década de 1870, como una combinación de los ritmos *jorikamba* y *cumbia*, que algunos han bautizado como “*jorikumbia*”. La *jorikamba* es un aire musical afro-caribeño del norte del Magdalena, originario de la región de Papare, en donde hubo una amplia población esclavizada trabajando en las haciendas Santa Cruz de Papare y Santa Rosa de Garabulla hasta mediados del siglo XIX (Caballero, 1999; Henríquez, 2013). En 1808 estas dos haciendas contabilizaban 142 esclavos, el número más alto que se tenía en la provincia de Santa Marta (Romero, 1997: 93). Una vez los esclavos obtuvieron su libertad por la ley de manumisión de 1850, la mayoría abandonaron las haciendas y se establecieron en las cercanías de la ciudad de Ciénaga y otras poblaciones de su zona agrícola, hasta donde llevaron sus melodías de *jorikamba*.

²¹ La versión original de la *Cumbia Cienaguera* se llamó *La Cama borrochona*. La melodía fue escrita para partitura en 1937 por Andrés Paz Barros y se le adicionó la letra de Humberto “Chamber”

Andrés Paz Barros como autor de la melodía, Esteban Montaña como autor de la letra y Luís Enrique Martínez como autor de los arreglos para acordeón. Los dos primeros eran compositores cienagueros y el tercero de Fonseca, provincia de Padilla (Henríquez, 2013: 183).

6. Cumbiamba y acordeón

6.1. Las primeras cumbiambas

En la década de 1870 empezaron a llegar las primeras importaciones de acordeones a Colombia y en la última década del siglo XIX, el instrumento ya formaba parte del conjunto musical de la cumbiamba. La cumbia se denominaba la música y la danza, mientras la cumbiamba era el festejo, el sitio o lugar donde se baila la cumbia, al igual que otros ritmos como el fandango, el porro o el mapalé (Abadía Morales, 1977: 207).

En 1890 el riohachero Florentino Goenaga (1915: 47-48) trae referencias de la cumbiamba que se interpretaba y se bailaba en la provincia guajira. Goenaga identificó que en las fiestas del mes de mayo la gente bailaba “los bulliciosos pasillos”, a donde iban los hombres de la élite riohachera a bailar con hermosas jóvenes mulatas de origen popular. Por su parte, Lanao (1936 y 2007: 135) se refiere a los “bullangueros y alocados merengues” que sonaban en La Guajira. Al compás de tres instrumentos como acordeón, tambor y guache, los merengues animaban las comparsas guajiras, siendo las más populares las “Cucambas” y “Los negros de Palenque”.

Daza, para ser interpretada en las “Academias” de Ciénaga. Para la grabación por parte del acordeonero Luís Enrique Martínez, se le cambió “la letra berrochona” de *Chamber* por una más formal de Esteban Montaña: “Muchachos bailen la cumbia / Porque la cumbia emociona / La cumbia cienaguera que se baila suavesona...” (Caballero, 1999: 89-91).

Goenaga describe la cumbiamba al aire libre, al son del acordeón, tambor y guacharaca, con parejas de bailarines alrededor de los músicos. El tercer baile que observó Goenaga también era al aire libre y lo llamaban pasillo, formado por parejas de bailarines mulatos: dice el autor que eran “morenitos los unos y las otras”. Por su parte, los que tocaban el acordeón eran diletantes o aprendices que se creían expertos (Goenaga, 1915: 47-50). Esto debía ser lo más común entre los acordeoneros de aquella época, toda vez que el instrumento había llegado al Caribe colombiano hacía muy poco tiempo. Así mismo, la mayoría de estos nuevos músicos carecían de instrucción, por lo que debían aprender a tocar de oídas.

El mismo Goenaga escribió en 1893 sobre las famosas cumbiambas de Perebere, caserío en las cercanías de Matitas, actual departamento de La Guajira. Allí también observó el uso de instrumentos como el acordeón, la guacharaca y un pequeño tambor, todos hábilmente ejecutados. Durante el baile de la cumbiamba, y como un acto de galantería, los jóvenes le entregaban velas encendidas a sus parejas (Goenaga, 1915: 155 y 160). Son los inicios comunes de lo que décadas más tarde se denominará cumbia y vallenato, pero que para finales del siglo XIX se le llamaba cumbiamba. Estos bailes también se van a encontrar para la misma época en poblaciones de la zona bananera, cerca de Ciénaga y Santa Marta.

En la década final del siglo XIX, el viajero francés Henri Candelier (1994) estuvo recorriendo la Guajira y encontró que una de las diversiones de la gente pobre de Riohacha era el baile de la “cubiamba” (sic) o cumbiamba, animado por un conjunto musical con tres instrumentos: un acordeón, un tambor y una guacharaca. De acuerdo con el autor, los instrumentos de este trío representan el sincretismo del Caribe colombiano. Candelier encontró en La Guajira que el tambor o tamboril era muy parecido a los que tocaban los negros de Martinica, incluso similar la técnica de colocárselo entre las piernas y tocarlo con las manos. El trío instrumental de la cumbiamba del Caribe colombiano, se repetía casi igual en el merengue

dominicano con acordeón, tambora y güira, denominado en la región del Cibao como *Perico ripiao*. También es parecido al forró brasileño, con acordeón, tambor y triángulo.

La cumbiamba se organizaba en la plaza principal de cualquier pueblo costeño, donde se construía un tablado o tarima durante las fiestas patronales. Esta tarima era “el gran salón donde una parte de la masa popular se entrega febrilmente al baile. Otros grupos del pueblo... manifiestan su júbilo a través de las danzas, llamadas cumbiamba, porros, chichamaya, puya, mapalé, currulao, merengue y bailes de gaita indígena”, así como copleros que hacían los cantos de guitarra con letras referidas a las actividades cotidianas de los pequeños pueblos rurales del Caribe colombiano (De Lima, 1942: 15-16).

La fiesta de la cumbiamba se organizaba alrededor de un poste o “varasanta” que se ubicaba en la mitad de la calle o de la plaza. En el poste se izaba la bandera colombiana y en época de carnavales se usaba en “los pueblos del río” para amarrar a aquellas personas que estuvieran en la calle sin disfraz (Ospino, 2016). Para el caso de los carnavales de Barranquilla, las personas que caminaban por la calle y no contribuían “voluntariamente” con dinero a la parranda carnestoléndica, eran amarradas a una varasanta con hormigas. Ante los abusos que esto generó, la *varasanta* fue prohibida por las autoridades de Barranquilla (Rey Sinning, 1997: 66).

Alrededor del poste se instalaban los tres músicos con su caja, guacharaca y acordeón y al ritmo de la cumbia los hombres y mujeres bailaban con sensuales movimientos. Candelier (1994: 59) hace la descripción del baile: “se ven desfilar hombres y mujeres en grupos... las mujeres llevando velas prendidas y *cucuyos* en el cabello y el talle”. Según Rangel Pava (1948: 86) la cumbia es el único de los bailes populares que aún conserva las velas encendidas que, “en los bailes

primitivos, no era otra cosa que las mismas luces que servían de esplendor a la velación”.

El tema de las luciérnagas en la cabeza también fue una costumbre en diferentes sitios del Caribe. Un viajero francés escribió en la década de 1860 que las mujeres de Cartagena, al igual que en Cuba, adornaban sus cabellos con cocuyos. También “se ha dicho que tres o cuatro de estos (cocuyos) puestos en un frasco, daban bastante luz o claridad para que se pudiera leer” (Saffray, 1948: 33). Varias décadas antes, otro visitante de la ciudad también se refirió al tema: “en las tardes oscuras, especialmente después de las lluvias, el paseo se ilumina con una enorme cantidad de luciérnagas que, como un faro”, alumbran sobre el mar (Gosselman, 1827 y 1981: 50). Siglo y medio después, el Premio Nobel Gabriel García Márquez escribirá que las mujeres del Caribe se ponían de adorno cocuyos en la cabeza, especialmente en los primeros años del período republicano (García Márquez, 1989: 184).

Las referencias de la cumbiamba y del acordeón se encuentran en diferentes latitudes del Caribe colombiano, desde finales del siglo XIX. Correa (1993: 15) se refiere a las fiestas cienagueras de los años 1876-1880, que se hacían al compás de acordeones, concertinas, bandolas y tambores, interpretados por músicos como Octavio Castillo, Emilio Ahumada, Agustín Melo, Ismael Montero y Julio Fornaris. Luego, en febrero de 1896, el Vizconde francés Joseph de Brettes observó la cumbiamba en la zona bananera, cuando se dirigía en ferrocarril de Santa Marta a Río Frío²². En esta pequeña población rural del Magdalena, De Brettes fue testigo

²² En 1881 se celebró el contrato entre el Estado Soberano del Magdalena y los empresarios Roberto Joy y Manuel Julián de Mier, para construir el ferrocarril de Santa Marta hasta el río Magdalena. En 1887 el ferrocarril llegó a Ciénaga, en 1894 a Sevilla y en 1906 a Fundación, estación final. El ferrocarril no llegó al río Magdalena, pero sí atravesó toda la nueva y pujante zona bananera del Magdalena (Viloria, 2014: 43-45).

del baile de la “cumbiamba, una danza que haría sonrojar a los dragones” o antiguos soldados franceses.

Al igual que en la descripción de Candelier, el baile se hacía en la calle o plaza pública, alrededor de un mástil que tenía izada la bandera nacional (De Brettes, 2017: 361). La agrupación estaba integrada por tres músicos que interpretaban el acordeón, el tambor y el guache o lata llena de pequeñas piedras, que remplazaba la guacharaca vista por Candelier en Riohacha. De Brettes describe cómo los músicos tocaban sus instrumentos con frenesí, mientras “los bailarines, hombres y mujeres, se mueven como si estuvieran poseídos” (De Brettes, 2017: 361-362). Al día siguiente el explorador francés encontró que también en Aracataca estaban bailando la cumbiamba y se quejaba que los sonidos del tambor y la guacharaca no lo dejaron dormir. Aunque incomprendido por la mayoría de europeos, queda claro que en los pueblos del Magdalena Grande la cumbiamba era la diversión popular por excelencia: “Desde el Banco y Plato hasta Riohacha (y Valledupar), la primera época del acordeón llevó el sello del más puro y original folclor” (Gutiérrez, 2013: 412).

6.2. La música mestiza del Caribe colombiano

Bermúdez (2006: 483) considera que el carácter triétnico asignado a la música vallenata esconde “los elementos culturales afro-colombianos y afro-americanos que son evidentes en el análisis del vallenato como forma musical”. Esta discusión sobre el origen étnico de la música se ha dado en varios países latinoamericanos desde principios del siglo XX y todavía a principios del XXI pareciera como si la discusión siguiera abierta: ¿Es la cumbia de origen negro o indígena? La misma pregunta se la han hecho para la música cubana o para el vallenato. Mientras el compositor José Barros, basado en Rangel Pava (1947), sostenía que la cumbia era

netamente indígena, Zapata Olivella consideraba que era de origen africano (Múnera, 2010).

Para el caso cubano, Carpentier (2012) presenta una discusión que se dio en Cuba entre las décadas de 1910 y 1930, con dos corrientes claramente excluyentes: los que argumentaban que la música y baile cubano tenía su origen en las tribus indígenas que habitaban la isla a la llegada de los españoles (*los aborigenistas*) y los que consideraban que la influencia negra era muy fuerte en el folclor de la isla (*los afrocubanistas*). La primera corriente estaba liderada por Eduardo Sánchez de Fuentes y en la segunda línea de pensamiento militaban Fernando Ortiz y el propio Carpentier. Esta última finalmente se impuso ante la fuerza de las evidencias.

Brugés Carmona (1936) fue uno de los que primero explicó los múltiples bailes de origen mestizo del Caribe colombiano, así como las diferencias entre chandé, merengue, bullerengue, cumbia, cumbiamba, baile de millo, canto de pajarito, porro, paseo y bailes “señoriteros”. Brugés Carmona y el poeta Oscar Delgado empezaron la divulgación y defensa de la música folclórica del Caribe colombiano desde los periódicos capitalinos. A principios de la década de 1930, Delgado llegó a Bogotá a iniciar sus estudios universitarios de Derecho, situación que aprovechó para escribir algunas columnas en el diario *El Tiempo* y relacionarse con los poetas del grupo *Piedra y Cielo*, quienes elogiaron y publicaron sus primeros versos. De acuerdo con Calderón y Donado (2006: 108) “Delgado fue uno de los escasos escritores de su generación que hizo uso de estas fuentes populares de inspiración”. Su poema “La Noche” es una remembranza de la cumbia, los tambores y el acordeón:

La noche navideña

Balanea en el chinchorro de candelas de la cumbia

Su desnudez enjorada de constelaciones rurales.

Unos tambores alimentan el vértigo del vestuario campesino

Que desarrolló su cromática exuberancia

Sincronizada por el abanico melódico de los acordeones

Allí estaban en Bogotá en la década del treinta esos dos jóvenes provinciano-ribereños oriundos de Santa Ana/Guamal, escribiendo a favor de la cumbia, el porro, el merengue y todos los demás aires musicales del Caribe colombiano. Delgado fue asesinado en 1937 a la edad de 27 años, por una turba de conservadores quienes ya habían ultimado a su padre ese mismo día. Por su parte Brugés siguió escribiendo sobre el folclor costeño durante las dos décadas siguientes.

En la música y los bailes costeños, también se reconocen las influencias caribeñas desde Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Panamá, Venezuela y Centroamérica. El sentido mestizo de la cumbiamba o del vallenato está presente en los tres instrumentos que lo caracterizan: caja, guacharaca y acordeón. Pero no se debe caer en el simplismo de considerar la caja (tambor, tamboril) de origen africano y la guacharaca (güiro o güira) de origen indígena. Estos dos instrumentos se han encontrado tanto en África como en América, por lo que en el vallenato se podrían considerar como instrumentos mestizos (Carpentier, 2012: 301 y Gutiérrez, 2013: 563).

Sobre el tema del mestizaje costeño, Beto Murgas lo reafirma en la canción "Nativo del Valle", a partir del indio chimila, el negro *muserengue* y el blanco español:

*“Te diré que yo soy el de sangre mezclada
 El que narra su historia con caja y acordeón...
 Yo soy chimila, soy muserengue
 Soy andaluz...
 Y canto pajaritos y canto bullerengues
 También toco cumbiambas y bonitos merengues”.*

No debe sorprender las influencias multiétnicas en la música costeña y en casi todas las costumbres de la región Caribe de Colombia. A finales del siglo XVIII, los mestizos o libres de todos los colores representaban el 62% de la población total de las provincias costeñas, mientras en la Nueva Granada era del 46%. En este segmento de la población estaba representado el sincretismo costeño, por encima de la media nacional. Por el contrario, la población blanca participaba en la Costa y en el Virreinato con el 12% y el 26% respectivamente (Cuadro 7).

Cuadro 7
Composición étnica de algunas regiones de la Nueva Granada, 1778-1780
Porcentaje (%)

Provincia/Región	Blancos	Indios	Libres	Esclavos
Cartagena	12	16	64	8
Santa Marta	11	21	57	10
Riohacha *	9	16	64	12
Región Caribe	12	18	62	9
Cordillera Oriental	37	19	42	2
Antioquia	17	4	59	19
Popayán	15	18	47	21
Nueva Granada	26	20	46	8

* No incluye la población indígena wayúu de la Alta Guajira, que en 1760 se calculaba en 20.000 personas.

Fuente: Tovar et al. (1994: 66 y ss.) y McFarlane (1997: 524) y cálculos del autor.

Además de la música y danzas mestizas y afrocaribeñas arriba anotadas, también está el chicote, música de los indígenas de la Sierra Nevada asentados en Atánquez, población cercana a Valledupar. Esta música producida por los carrizos

(gaitas) hembra y macho, además de la maraca, al parecer tiene poca relación con el vallenato que se desarrolló en la zona plana contigua del Valle de Upar (Cuadro 8).

Cuadro 8
Algunos bailes e instrumentos musicales en la región Caribe, siglos XVI - XIX

Bailes o música	Año, período	Ciudad o región	Instrumentos	Características / Bibliografía
Música	Siglo XVI	Bajo Magdalena	Gaitas, maracas	Música indígena. Bermúdez; Rey.
Areitos	Siglo XVI	Región Caribe	Canto, palmas	Bailes fúnebres. Luego baile popular. Rangel.
Bundes, fandango	Siglo XVIII	Cartagena y otras poblaciones	Tambores	Baile popular en calles y plazas. Cantos en voz alta. Bermúdez.
Música	1820	Soledad, cerca de Barranquilla	Gaitas, violín y coro de jóvenes.	Cochrane, 1825. Viajero inglés.
Música	1820	Gaira, cerca de Santa Marta	Dos gaitas de bambú, maraca y tambor	Gosselman, militar sueco
Música, danza, instrumentos	1836	Población de la Ciénaga Grande	Guitarra, tambores, pandeetas, un timbal y un cantante. Alrededor de los músicos se movían los bailadores.	Los trovadores, preludeo de "los paseos" con acordeón. Viajero inglés Charles Empson
Orquesta popular	1850	Cartagena	Trompetas, trom-bones, pífanos, violines y contrabajos	E. Reclus, geógrafo francés
Baile popular	1850	Cartagena	(ver anterior)	Parejas que bailan estrechamente enlazados, se mueven en círculo. E. Reclus
Bailes de carnaval	1890	Santa Marta	Orquestas populares	Tres bailes, de acuerdo al origen social: jóvenes, pequeña burguesía y el popular. Sogler, viajero francés
Cumbiamba y pasillo	1890 y 1893	Riohacha, Perebere (El Hatico)	Acordeón, pequeño tambor y guacharaca	Baile en pareja. Los hombres le dan a las mujeres velas encendidas. F. Goenaga
Cumbiamba	1893 y 1896	Riohacha, Ciénaga, Aracataca	Acordeón, caja (pequeño tambor) y guacharaca; en ocasiones un guache	Baile en pareja. Mujeres llevaban velas encendidas y cocuyos. Se bailaba en calles y plazas. Candelier y De Brettes

Fuente: el autor.

El chicote, más que “un baile popular es un rito (donde) las parejas se trenzan y destrenzan en movimientos lentos y acompasados” (Cepeda Samudio, 1967). Esta forma de danza monótona y tonada melancólica es similar en los diferentes pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta como los kogui, arhuacos y wiwas.

Según Brugés el merengue tomó prestado del chandé los versos cantados, conocido como contrapunteo o piquería. Esta música se convirtió en el baile de los ganaderos y corraleros de las sabanas del Magdalena y Bolívar, así como de los contrabandistas de la provincia de Padilla. Las fiestas patronales, las galleras o las corralejas eran fechas y espacios siempre propicios para presentar al juglar de la comarca, sea que viniera de la provincia de Padilla, de los pueblos del Río o del valle del Cesar.

Cuadro 9
Algunos bailes e instrumentos musicales en la región Caribe, siglo XX

Bailes o música	Año, período	Ciudad o región	Instrumentos	Características / Bibliografía
Merengue	1930	Región del Valle de Upar, riberas del Magdalena	Acordeón, caja y guacharaca	Bailaban en pareja alrededor de los músicos. Las mujeres con velas encendidas. Brugés Carmona
Chicote, música y baile	1960	Atánquez, Sierra Nevada, cerca de Valledupar	Carrizos hembra y macho; maraca	Baile en pareja, se trenzan y destrenzan, movimientos lentos. Cepeda Samudio (1967)
Vallenato	1970-1990	Toda la costa Caribe	Acordeón, caja y guacharaca, además de guitarra eléctrica, bajo y batería	Puede ser parranda sin baile. También baile en pareja, sin velas, enlazados hombre y mujer.

Fuente: el autor.

La indefinición de un nombre concreto para la música del Magdalena con acordeón llevó a que en las décadas del cuarenta y cincuenta se generalizara con la palabra “porro” la multiplicidad de ritmos folclóricos de la costa Caribe como una cumbia, un bullerengue, un merengue, una puya vallenata o el mismo porro (Zapata Olivella en: Múnera, 2010: 54). Así por ejemplo, Pérez Arbeláez (1953: 76-78) llamó “porro” a la música de acordeón del Magdalena Grande y trae referencias de compositores como Tobías Enrique Pumarejo, Lorenzo Morales y Chiche Guerra, así como de las canciones *Compae Chipuco* y *El Gavilán*.

Este “merengue” de la década del treinta y el “porro” de los cuarenta es similar a la cumbiamba observada por los viajeros en las últimas décadas del siglo XIX en cuanto al baile y los instrumentos: se bailaba en pareja alrededor de los músicos y las mujeres por lo general llevaban velas encendidas. Los instrumentos del conjunto eran caja, guacharaca y acordeón, los mismos utilizados por los conjuntos vallenatos (Cuadro 9).

El veredicto de Brugés fue contundente: “El merengue no tiene las morisquetas de la cumbia, ni del chandé, es un baile circular que aspira a la exaltación del ritmo... Por eso creo que es el más americano de los bailes de la Costa” Caribe colombiana. No hay duda que Brugés apostó por el “merengue” y dejó dudas sobre la cumbia: “En mi pueblo muchas veces los viejos se han rebelado contra la cumbia”, que por lo general se ejecutaba con instrumentos de cobre, y preferían el “merengue” ejecutado con acordeón (Brugés Carmona, 1936).

En la temprana década de los años cuarenta, un estudioso del folclor costeño encontró en la provincia de Padilla duelos de cantores acompañados de caja, guacharaca y acordeón, además de triángulo y pilón. En el lenguaje popular se decía que un cantor-acordeonero ponía el punto y otro el contrapunto (De Lima, 1942: 16-17). Este sistema también se conoce en Bolívar y provincia de Padilla como

piquería o cantar en competencia. Estos encuentros de cantores-acordeoneros en las plazas de los pueblos de la provincia serán un preámbulo de los diferentes festivales *vallenatos* o de acordeones en toda la región del Caribe colombiano.

La música de acordeón empezaba a diferenciarse de los otros ritmos de la costa Caribe colombiana, pero tomaba de ellos múltiples influencias. Luego empezó a expandirse por las comarcas de la región a partir del litoral guajiro, hacia las provincias de Padilla y Valle de Upar, las sabanas del Ariguaní, la zona bananera y las riberas del Magdalena.

A mediados del siglo XX, Rangel Pava (1948: 104) ya diferenciaba en la cumbiamba cuatro ritmos, que van a ser los dominantes en el Festival de la Leyenda Vallenata a partir de 1968: merengue, son, puya y paseo (Araujo, 1973: 62). El merengue es el ritmo más antiguo, identificado desde el período de la Independencia. Por su parte la puya, de mayor velocidad que el anterior, tuvo su origen en la zona de Fonseca, provincia de Padilla, desde finales del siglo XIX. El son nació en las primeras décadas del siglo XX en la subregión ribereña del Magdalena y ciénaga de Zapatosa, entre las poblaciones de Plato y El Paso. Por último se encuentra el paseo, que se incorporó a principios del siglo XX y se impuso sobre los otros ritmos a partir de la década del cuarenta (Samper y Tafur, 2016: 81-92).

Las influencias del Caribe son evidentes en el “vallenato”, al menos en los nombres de tres de sus ritmos: el son y el paseo tienen origen cubano, mientras el merengue parece ser dominicano. De acuerdo con un experto en la música colombiana: “El paseo es ante todo un canto... constituye una verdadera institución regional y tiene un contenido sociológico igual al de las trovas antiguas de las edades clásicas griegas”, por lo que es definido como un periódico cantado (Abadía Morales, 1977: 212).

Por su parte, Gossain y Samper (2004) comparan al cantor vallenato con el mester de juglaría española de la Edad Media. Consideran que la poesía de los juglares y la música nacieron juntas, pero que muchos historiadores neófitos se han olvidado de esta situación: “Quienes no conocen bien el vallenato... llegan al extremo de (llamar su música) monocorde. Está claro que nunca oyeron un paseo de Julio Erazo, una puya de Juan Muñoz ni un merengue de Colacho Mendoza” (p. 195). Así mismo, Gilard (1987) y Bermúdez (2006) consideran al vallenato más lírico que narrativo. Posada (1986: 75), por su parte, muestra cómo muchos cantos vallenatos incorporaron coplas de la tradición oral, que eran variantes de las coplas españolas de origen colonial.

El origen de la palabra merengue está en discusión: algunos consideran que proviene de muserengue, una etnia africana a la que pertenecían muchos de los esclavos trasladado a América durante el período de la esclavitud²³. También se argumenta que deriva de la palabra francesa “méringue” (se traduce literalmente como un dulce o postre), que corresponde a un baile de la República Dominicana: “Creemos que fue baile haitiano seguramente de origen francés y que de Haití pasó a la Dominicana” cuando aquella república ocupó la parte oriental de la isla Española en las primeras décadas del siglo XIX. Luego, de República Dominicana pasó a Puerto Rico, Colombia y Venezuela (Abadía Morales, 1977: 214). En la canción “Nativo del Valle”, el villanuevero Alberto Murgas se refiere al son y al merengue que se compone, canta y baila en la región del Valle de Upar:

Por qué razón dicen que mi merengue/ viene de las Antillas y no de Patillal?

Por qué razón dicen que nuestro son/ dizque viene de Cuba y no de El Paso, Cesar?

²³ Entrevista con el compositor villanuevero Alberto *Beto* Murgas, Valledupar, 5 de abril de 2017.

En esta letra, Murgas reivindica el origen vallenato del son y el merengue, y con la negación reafirma las conexiones de esta música del Magdalena Grande con el Caribe insular, en especial con Cuba y República Dominicana.

7. Vallenato: de palabra despectiva a *denominación de origen*

7.1. Del canto de vaquería al canto vallenato

Algunos autores sostienen que la palabra *vallenato* se utilizó por primera vez en 1903, no para designar la música de acordeón sino a la gente humilde de la provincia de Padilla (Quiroz, 1982: 16; Wade, 2002: 83). En esta investigación se pudo establecer que la palabra fue utilizada mucho antes en toda la región Caribe, desde Cartagena hasta Santa Marta.

Un explorador francés encontró en 1876 que en diferentes poblaciones del Caribe colombiano le llamaban “vallenato” a las personas que padecían la enfermedad cutánea denominada carate o vitíligo, que en su mayoría eran originarias del Valle de Upar. El autor describe a unos individuos que “tenían la marca distintiva de los habitantes del Valle. Un salpicado de manchitas azules les cubría el rostro y un jaspeado blanco las partes salientes de las manos. Eran vallenatos” (Striffler, 1890 y 2000: 28 y 60). Una de las composiciones más emblemáticas del vallenato, *Compae Chipuco*, del compositor Chema Gómez, hace referencia a esta característica de la población del Valle de Upar, el vitíligo o carate, que deja la piel manchada:

*Me llaman Compae Chipuco
Y vivo a orillas del río Cesar
Soy vallenato de verdad
Tengo las patas bien pintá...*

Por el contrario, los jóvenes estudiantes y políticos de Valledupar que residían en Santa Marta, la capital departamental, eran personas que utilizaban el gentilicio de

“valduparense”, para diferenciarse de esos “vallenatos” que tenían las piernas, los brazos y la cara “bien pintá”. Como lo dice Striffler, en la década de 1870 la palabra “vallenato” ya se utilizaba para referirse a un grupo humano con unas características específicas, pero a mediados del siglo XX comenzó a ser utilizada para denominar así la música de acordeón que se interpretaba en todo el Magdalena Grande.

Mientras los medios de comunicación y las empresas disqueras empezaban a llamar esta música vallenata, un sector de las élites locales lo denominaba “la música decadente de Chiriguaná”²⁴. Hay dos hipótesis sobre el origen de este nombre despectivo: la música vallanata se podría considerar como una derivación de la cumbia y la cumbiamba, desarrollada en la subregión El Banco-Ciénaga de Zapatos, en la que Chiriguaná era uno de los municipios que conformaban esta zona geográfica y cultural. El compositor José Barros nació en El Banco y el músico Lucho Bermúdez vivió una corta temporada en Chiriguaná, dejando ambos una influencia en la subregión de Zapatos o Pocabuy tanto en la cumbia como el porro.

La otra explicación puede encontrarse en la evolución de las danzas del Corpus Antiguo de Chiriguaná. Esa fiesta antiquísima se acabó para ser reemplazada por otra envilecida y “ridícula”. En la fiesta tradicional, las “danzas” y disfraces que desfilaban al son de la música popular eran las cucambas, los diablos y las diablitas, los negros con el tigre, las cabellonas, la llorona, los indios, la conquista, las chimilitas, la pipona y la papagüeva. En Chiriguaná se perdió esta tradición de música, danza y disfraces (Pérez Arbeláez, 1953: 87-88). Es probable que ante el

²⁴ Información histórica suministrada por mi padre Manuel Vilorio Manjarrés y sus compañeros de generación, quienes estudiaron en el Liceo Celedón de Santa Marta durante la década de 1930.

desprestigio de las fiestas y las danzas de Chiriguaná, se hubiera acuñado la frase referente a su “música decadente”.

Varios autores explican ampliamente la estrecha relación entre la música y el baile en toda la región del Caribe colombiano. Así por ejemplo, Brugés (1936) definió el “merengue” como la danza típica del departamento del Magdalena, especialmente de las zonas rurales ubicadas entre los contrafuertes de la Sierra Nevada de Santa Marta y la Serranía del Perijá, que se extendía desde las orillas del mar Caribe hasta el río Magdalena. Por su parte, De Lima (1942: 76) encontró que en varios pueblos de Bolívar se bailaba y se cantaba merengue, ejecutado con instrumentos como tambor, gaita y acordeón. Dice el autor que “es de los pocos bailes en que la mujer va en los brazos del hombre, porque en las otras danzas, siempre va separada la pareja”.

En la misma línea de argumentación Pacho Rada recuerda que en 1912, siendo un niño, su padre lo llevó a una fiesta donde los adultos bailaron música de acordeón (Hinestroza, 1990: 15). Incluso, Alejo Durán dijo que la música vallenata se podía bailar, por lo que siempre le pareció extraño que García Márquez argumentara lo contrario (García y Salcedo, 1994).

En las primeras décadas del siglo XX, al pasar de la cumbiamba a la parranda vallenata, se dejó a un lado el baile colectivo para ser remplazado por una reunión musical de solo hombres, donde se giraba en torno a la música, el licor, la comida y la conversación. En ese ambiente musical machista que se desarrolló en la zona de influencia de Valledupar, no tenían cabida ni las mujeres ni el baile. Al imponerse el conjunto vallenato, también se perdió el canto femenino tan popular en las tamboras y las gaitas de El Paso (Gutiérrez, 2013: 642), Tamalameque o Guamal, para concentrarse en el canto dominado por hombres, desde Francisco El Hombre

hasta Jorge Oñate. Lo paradójico es que muchas de las composiciones vallenatas estaban dedicadas al amor y a la mujer.

En la década del treinta empiezan las audiciones en las emisoras y las grabaciones de los primeros discos en Colombia. Para ese entonces, en las diferentes ciudades del Caribe colombiano lo que se escuchaba era música europea como valeses, pasodobles, polkas o mazurcas, música del interior del país como pasillos y norteamericana con jazz y foxtrot. En la zona de Valledupar esta música elitista empezó a ser interpretada por conjuntos de colita que incluían instrumentos como acordeón, bombo, redoblante y maracas. Al decir de un músico vallenato nacido en la década de 1920, “en las colitas se tocaban esos aires extranjeros (mientras) en las cumbiambas sólo se tocaban ... merengues, puyas y sones” (Gutiérrez, 2013: 648).

En la década de 1920, los músicos cubanos empezaron a grabar en las casas disqueras estadounidenses y para la misma época también fueron acogidos en Francia y el resto de Europa. Dice Carpentier (2012: 350) que si en esa época un cabaret parisino no tenía “una orquesta cubana alternando con la orquesta de jazz, se hundía”. Al poco tiempo, la música cubana se abrió camino entre las clases altas del Caribe colombiano y esta apertura abonó el terreno para que los conjuntos y orquestas locales empezaran a ser admitidos en los clubes sociales de ciudades como Barranquilla y Cartagena (González, 1989).

El precursor de la música popular del Caribe colombiano fue el compositor bolivarenses Ángel María Camacho y Cano, quien luego de grabar varios discos en

Estados Unidos hacia 1930 regresó a Colombia y se instaló en Barranquilla. En esta ciudad inició un programa radial de temática variada²⁵.

En estos años, décadas de 1930 y 1940, los aparatos de radio eran muy escasos en la costa Caribe, por lo que las personas que deseaban escuchar las emisoras de Barranquilla, Santa Marta o Ciénaga acudían a las casas de los ricos del pueblo, donde tenían estos aparatos de radiodifusión. El juglar Pacho Rada escuchó en su natal Plato el programa de Camacho y Cano, por lo que decidió presentarse ante el director del programa y ofrecer sus servicios. Este acordeonero se vinculó al programa en 1936 y allí estuvo durante dos años, ofreciendo a sus oyentes la música del Magdalena. En esos años Rada grabó en los equipos de *La Voz de la Patria* los primeros acetatos de 78 RPM, pero al ser en material desechable la grabación se dañaba luego de algunas audiciones. De acuerdo con Julio Oñate, citado por Salcedo (2016), Pacho Rada “fue quizás, el primer músico vallenato que se hizo notar a través de los medios de comunicación y que le dio a conocer a las gentes de las ciudades que había una música de acordeón”.

También en la década del treinta Julio Sánchez Trujillo promocionó a través de su emisora *La Voz de Santa Marta* música de diversos estilos, como se desprende del programa realizado en el quinto aniversario de la radiodifusora, celebrado en mayo de 1938. Para esa ocasión, el Director de *La Voz de Santa Marta* invitó a una orquesta estilo Big Band, la banda de la Policía Nacional, un dueto de violín y

²⁵ Ángel María Camacho y Cano (Arenal, Bolívar, 1901-Barranquilla, 1993). Fue el precursor de la música costeña-caribeña de Colombia en el exterior. En 1929 llegó a Barranquilla y fue enviado a Nueva York por el empresario Ezequiel Rosado, para que grabara sus canciones en la disquera estadounidense Brunswick Records. En la gran ciudad estuvo entre 1929 y 1931, en plena Gran Depresión y grabó más de cien canciones. De regreso a Barranquilla se vinculó con la emisora *La Voz de la Patria*, donde hizo famoso su programa “La hora de todo un poco” (Cfr. González, 1989; Telecaribe, 1995).

piano, un conjunto de cuerdas, así como música de acordeón y gaita (Elías, 2008: 30).

La música de acordeón surgió “en el momento en que la industria discográfica y la radiodifusión comienzan a convertirse en fuerzas dominantes de la cultura musical nacional” (Bermúdez, 2006: 503). Estos elementos de la modernidad convirtieron la *música campesina* del Magdalena en la *música popular* conocida como vallenata, que se expandió rápidamente por todo el Caribe colombiano, llegó a las zonas andinas de Colombia y luego empezó su internacionalización.

Pacho Rada, *Francisco El Hombre* para algunos, *el Tigre de la montaña* o *el Rey del son* para otros, *el Pontífice* según Zapata Olivella, era un humilde juglar nacido en Plato, de sombrero y abarcas que se trasladaba en burro o chalupa para ir a tocar a las fiestas patronales de la comarca o a la casa del gamonal del pueblo. Cuanta García Márquez (1950: 212) que una vez Pacho Rada fue encarcelado y para pasar las horas de encierro empezó a tocar el acordeón. Cuando la gente de Plato supo la noticia se amotinó, “dio libertad al preso y expulsó a palos al corregidor. Desde entonces, ningún juglar del Magdalena es encarcelado con el instrumento”. Esta historia, escita con ribetes literarios, fue contada a García Márquez y Zapata Olivella por el juglar Abel Antonio Villa y muestra la ascendencia que sobre la población del Magdalena Grande tenían sus juglares, sus acordeoneros.

A Pacho Rada se le considera como el padre del son en la música del Magdalena Grande y sus composiciones se caracterizan por utilizar recursos como la reduplicación, que consiste en repetir palabras o frases (Oñate, 2003: 91)²⁶. Para

²⁶ Algunos ejemplos de reduplicación se encuentran en las composiciones de Pacho Rada, Alejo Durán, Emiliano Zuleta, Rafael Escalona, Abel Antonio Villa, Juancho Polo Valencia, Tobías Enrique Pumarejo, Sebastián Guerra, *Chico Bolaños*, entre otros (Oñate, 2003: 91-100).

Pacho Rada el acordeón se convirtió en su compañera inseparable, en su lira, que le sirvió tanto para el sustento de su familia como para sus amoríos. Por eso alguna vez dijo: “Le gusto a las mujeres, pero obviamente lo más probable es que eso tenga que ver más con mi acordeón que conmigo” (Schwietert, 2000). Con esta afirmación queda claro que los músicos habían descubierto el poder de este instrumento. Es por eso que De Lima (1942: 86) asegura: “el acordeonero... era y es uno de los principales personajes de las fiestas populares” del Caribe colombiano.

Muchos de estos juglares como Pacho Rada, Alejo Durán, Leandro Díaz o Juancho Polo Valencia, entre otros, se desempeñaban como vaqueros o mozos de finca²⁷. Ellos serán los pioneros del vallenato, música proscrita de los clubes sociales durante muchos años. En una entrevista Leandro Díaz se refiere a cómo lo trataba la élite de Valledupar en las décadas del sesenta y setenta: “Yo fui el más humillado de todos los creadores de la música vallenata” (Tafur, 2012; Corso, 2014); también recuerda la forma humillante como fue sacado del Club Valledupar el acordeonero *Colacho* Mendoza, el sitio emblemático de la alta sociedad *valduparense*.

En la misma línea, Araujo (1973: 52) se refiere específicamente a los estatutos del Club Valledupar que en su artículo 62 estipulaba: “Queda terminantemente prohibido llevar a los salones del Club música de acordeón, guitarras o parrandas parecidas”. Como puede apreciarse, en los estatutos no hacen referencia a la música vallenata, dado que a mediados del siglo XX ese nombre todavía no se utilizaba. Por su parte, el compositor José Barros recuerda cómo en las décadas del veinte y treinta en El Banco solo se escuchaba boleros, rancheras y tangos: “Contra

²⁷ En este contexto, mozo de finca se refiere a un vaquero que trabajaba en las haciendas ganaderas del Caribe colombiano.

el vallenato nos tenían prevenidos, con el argumento de que se trataba de una música vulgar” (García y Salcedo, 1994: 137).

También en la zona de Valledupar, en la década de los cincuenta algunos ganaderos acaudalados tenían en mal concepto a las personas que se dedicaban a la música, por lo que consideraban que no había “hombre más flojo que un acordeonero” (Oñate, 2013: 13). Lo anterior deja claro que el desprecio por la “música plebeya” o “música decadente de Chiriguaná” no era exclusiva de las élites samarias o cienagueras, sino que era compartido con las de Valledupar y otras ciudades de la costa Caribe.

Para entender a estos acordeoneros de origen popular se debe conocer la historia de la música regional. En los orígenes del vallenato se destaca “el papel de la hacienda, el ganado y el contrabando en el surgimiento de los cantos de vaquería, una de las fuentes más importantes de la música costeña, con o sin acordeón” (González, 2000: 82). En términos más generales se puede hablar del canto de labor en todo el Caribe rural, en torno a actividades como la ganadería (la vaquería), la agricultura (el pilón o pilanderas), la actividad extractiva-forestal (el balsamero) o la pesca en ríos, caños y ciénagas.

En las décadas finales del siglo XIX y principios del XX, los ganados del Valle de Upar y de la zona de Fundación-Pivijay eran llevados en largos recorridos hasta Riohacha y Maracaibo, para ser embarcados a Cuba, donde la guerra había acabado con gran parte del hato ganadero de la isla. También se hacía el trayecto desde Pivijay o Fundación hasta Remolino, embarcadero fluvial sobre el río Magdalena, cerca de Barranquilla.

En 1880 un viajero alemán visitó Tenerife y lo describió como un importante centro ganadero a orillas del río Magdalena, a donde llegaba el ganado procedente de Valledupar con destino a Barranquilla y la isla de Cuba (Schenck, 1980: 172). Estos

recorridos se hacían durante varios días o semanas, lo que impulsó los cantos de vaquería y otros cantos de labor, dependiendo de la actividad económica. Así por ejemplo, los vaqueros de El Paso llevaban sus cantos hasta Plato o Tenerife, donde a su vez escuchaban los cantos de origen ribereño. Estos corraleros regresaban a su tierra con influencias de la música ribereña, que trasmitían en sus correrías de trabajo en la subregión de El Paso, Valencia de Jesús, Valledupar y el resto de la provincia de Padilla.

En el caso específico del acordeonero Pacho Rada, en su juventud no solo fue vaquero, sino además “balsamero” o persona encargada de recolectar el látex del árbol de bálsamo que se encontraba silvestre en una amplia zona entre los ríos Magdalena y Ariguaní²⁸. A mediados del siglo XX, los sones de Pacho Rada se extendieron por toda la zona del Bajo Magdalena, en torno a Plato, Mompox, Margarita, San Fernando, Chibolo, El Difícil, Pivijay, Fundación, Ciénaga y la zona bananera, El Banco, Tamalameque, Calamar, Barranquilla y Cartagena. Otros compositores “vallenatos” reconocían la música de Pacho Rada en El Paso (Alejo Durán), Valledupar, Fonseca (Luís Enrique Martínez) y Valencia de Jesús (Eusebio Ayala), entre otras poblaciones de la provincia. Era una influencia cultural en varias direcciones entre la provincia de Padilla, los pueblos ribereños, la zona bananera y la depresión Momposina.

²⁸ El bálsamo era recolectado en las sabanas del Magdalena, luego empacado y despachado hasta Mompox, de donde era enviado a Barranquilla para ser exportado al mercado europeo. Este producto era utilizado como materia prima para la fabricación de medicamentos en los países industrializados. Entre 1913 y 1920, las exportaciones de bálsamo por los puertos de Barranquilla y Cartagena fueron cercanas a 450.000 dólares (Bell, 2012: 113). Esta riqueza forestal fue explotada indiscriminadamente, sin hacer algún intento por organizar la recolección del producto o impulsar los cultivos de manera extensiva. Al igual de lo ocurrido con el palo de Brasil y el dividivi, la explotación del bálsamo de Tolú o de Copaiba generó deforestación en amplias zonas de los departamentos de Bolívar y Magdalena.

La modernización de la actividad ganadera, impulsó cambios que afectaron el trabajo de los vaqueros y de los cantadores. Se empezó la construcción de corrales con alambre de púas, la introducción de pastos mejorados, la construcción de carreteras y el transporte del ganado en camiones, así como la construcción de mataderos o frigoríficos en varias ciudades de la región Caribe. Estas innovaciones redujeron al mínimo los recorridos a pie y con éstos los cantos de vaquería. Aunque para mediados del siglo XX, la actividad de la vaquería todavía la practicaban los acordeoneros Pedro Nolasco Martínez, Alejo y Nafer Durán, Calixto Ochoa y Julio de la Ossa, entre otros (Martínez, 2017).

7.2. Las diferencias sociales entre los músicos

En la sección anterior se presentaron algunos elementos que dan una explicación histórica y sociológica sobre el origen del vallenato, en torno a esos juglares de origen campesino que además de trabajar como vaquero, balsamero o agricultor, tocaban el acordeón en sus ratos de esparcimiento. El compositor Rafael Escalona tenía su propio concepto de esos primeros juglares: “Cuando comencé a hacer canciones no había compositores vallenatos, sino acordeoneros. El acordeonero era un tipo analfabeta, el ordeñador, el mozo de la finca...” (Castillo, 2010: 145). Escalona venía de un ambiente social diferente, en el cual su familia lo impulsó a estudiar el bachillerato en la ciudad de Santa Marta, la capital del departamento del Magdalena.

Escalona transformó el concepto de la música vallenata, a partir de composiciones mejor estructuradas que empezaron a ser escuchadas por un público urbano más preparado y exigente. A partir de sus composiciones se fue creando una “denominación de origen” con un universo propio de personajes y lugares de su comarca que son identificados por sus seguidores en Colombia y otros países. En muchas de sus composiciones, Escalona reivindicaba el contrabando, como una

práctica común en la provincia de Padilla: por La Guajira, los contrabandistas sacaban café y ganado para Venezuela y las Antillas Holandesas (Aruba y Curazao) e introducían productos de alta demanda local como whisky, cigarrillos, acordeones e incluso armas de fuego. A partir del contrabando y de la cultura parrandera se hicieron tan populares el acordeón y el whisky en la costa Caribe colombiana, que más de un ingenuo llegó a pensar que estos artículos eran fabricados por los *turcos* de Maicao o por los judíos de Curazao. Estos dos artículos eran y son fundamentales en la parranda provinciana, junto con la caja y la guacharaca, todo marinado con un succulento sancocho costeño o un chivo asado.

Las composiciones más famosas de Escalona sobre el contrabando y las duras jornadas del “macho contrabandista” fueron las siguientes: Paraguachón (“yo conozco muchos hombres que hablan de machos cuando están bebiendo ron, los invito a Paraguachón pa’que prueben sus pantalones”); El Chevrolito (“Soy el contrabandista que llegué de los mares de Aruba, por aquí traigo un collar de perlas para ti y mucho contrabando pa’vendé”) y El Almirante Padilla (“Allá en La Guajira Arriba, donde nace el contrabando, el *Almirante Padilla* llegó a Puerto López y lo dejó arruinao”).

Esta última canción se basa en un hecho real: el 4 de abril de 1952 se presentó un operativo militar en Puerto López, Alta Guajira, dirigido a decomisar un cargamento de contrabando. Los contrabandistas traían desde Aruba a Puerto López los barcos con harina y manteca, para luego seguir hacia Venezuela. Dice Escalona que su amigo *Tite Socarrás* fue uno de los más afectados por el operativo y por eso el compositor deseó que la fragata *Almirante Padilla* fuera hundida

durante su participación en la guerra de Corea (González, 2011a: 14; Serje, 2012)²⁹. En esta clase de operativos, la Armada Nacional lo que hacía era patrullar para que nadie se escapara por la vía marítima, mientras la Aduana y el Ejército procedían con el decomiso por tierra. Recuerda un oficial de la Armada que participó en el operativo de Puerto López, que los patrullajes por mar para combatir el contrabando eran ineficaces por las limitaciones de recursos, era como luchar “contra los molinos de viento”³⁰.

Tite Socarrás había enviado 1.000 quintales de café (100 toneladas) a la isla de Aruba y de vuelta el barco traía de contrabando licores, cigarrillos, telas y perfumería, entre otros artículos. No es extraño que Socarrás comerciara con café: había nacido en Villanueva, municipio cafetero por excelencia del sur de La Guajira, donde su antepasado Francois Dangond había sembrado por primera vez café en esta parte de la Serranía del Perijá a mediados del siglo XIX (Reclus, 1992: 196). En estos años el departamento del Magdalena producía cerca de 5.000 toneladas de café, lo que equivalía al 1,4% del total nacional y el municipio de Villanueva participó con cerca del 30% de la producción departamental (Viloria, 1997: 9 y 27). Escalona con su composición *El Almirante Padilla* inmortalizó al *Tite* Socarrás, el muchacho contrabandista de Villanueva.

Las diferencias sociales entre algunos compositores y acordeoneros eran evidentes: Escalona y sus amigos tomaban whisky de contrabando, les gustaban las armas de

²⁹ La fragata regresó a Colombia sin problema, pero la vida de *Tite* Socarrás se convirtió en una tragedia. En 1954, dos años después de haber “perdido todo por contrabandear”, su suegro lo retó a un duelo en la que ambos perdieron la vida. La viuda de *Tite* fue la más afectada: “Ambas familias (Socarrás y Olivella) la señalarían como responsable de la muerte de sus hombres”, por lo que fue desheredada por las dos partes. Este rencor contra las Socarrás Olivella perduró por 25 años (González, 2011a: 11-26).

³⁰ Correspondencia personal con Margarita Serje (2017), hija del Capitán de Fragata Julio C. Serje, quien participó en el operativo de Puerto López y luego fue comandante de la *Fragata Almirante Padilla*.

fuego y tenían facilidad económica para convertirse en agricultores o ganaderos. Por su parte Juancho Polo, Pacho Rada o Alejo Durán trabajaban en fincas ganaderas, se emborrachaban con ron de caña, se movilizaban en burro, portaban sombrero vueltiao y cargaban el machete al cinto por cualquier eventualidad en el camino.

Escalona se había convertido en un compositor reconocido que tenía diversas actividades que lo hacían una persona económicamente independiente. Por el contrario, Juancho Polo vivía de “sus toques” que lo hacían dependiente de los ganaderos o comerciantes que lo contrataban en fechas especiales como cumpleaños o fiestas patronales.

En efecto, en la década del sesenta el ganadero Alfonso Severini convenció a Juancho Polo para que se mudara a su finca Bella Esperanza, cerca de Pivijay, con el compromiso por parte del acordeonero de no emborracharse mientras estuviera en su propiedad. Severini le compró ropa elegante y un nuevo acordeón que se lo enseñó a tocar el maestro Abel Antonio Villa. En esa época Juancho amenizaba las fiestas de las familias adineradas de Pivijay como los Severini, Caballero o Lafaurie, entre otras (Franco, 2010: 76).

Las letras de las canciones compuestas por Pacho Rada, Tobías Enrique Pumarejo, Abel Antonio Villa, Alejo Durán, Guillermo Buitrago o Rafael Escalona se escuchaban por los diferentes pueblos de la provincia costeña, cantadas por esos mismos juglares que llevaban el mensaje de una nueva música. Todos fueron acordeoneros, con excepción de Buitrago y Bovea (guitarristas), Pumarejo y Escalona (compositores). A partir de la década de 1940, estos acordeoneros empezaron a convertirse en epicentro del folclor del Caribe colombiano (De Lima, 1942) toda vez que además de tocar el instrumento eran compositores y cantantes. Por el contrario, Pumarejo y Escalona irrumpieron en contravía del modelo

convencional, en tanto estos compositores no tocaban ningún instrumento y solo ocasionalmente cantaban sus propias canciones. Así empezó una especialización o división del trabajo dentro de la música vallenata que con el tiempo se consolidó: acordeonero, cantante, compositor y “componedor”³¹, además de los otros músicos como cajero y guacharaquero.

El primer registro que se conserva de una grabación de la música del Magdalena es de 1943, cuando el guitarrista cienaguero Guillermo Buitrago grabó para Discos Fuentes de Cartagena las canciones *Las mujeres a mí no me quieren* y *Compae Heliodoro*. En 1944, Abel Antonio Villa grabó para el sello Odeón de Chile un disco de 78 RPM, en el que se incluían el paseo-son *Las cosas de las mujeres* y el paseo *La pobre negra mía*. El conjunto lo integraba Abel Antonio al acordeón, su hermano Fabián Villa en la caja, Ezequiel Rodríguez en la guacharaca y Guillermo Buitrago como guitarra acompañante. Estas y otras grabaciones rudimentarias hechas entre 1943 y 1945, fueron el inicio de la industria discográfica colombiana, con Discos Fuentes de Cartagena y Discos Tropical de Barranquilla (Wade, 2002: 124).

Desde muy joven, Buitrago salió de Ciénaga con su guitarra y se presentó en radio-teatros de Santa Marta. Se estableció por un tiempo en Fundación y recorrió la

³¹ El componedor es el técnico de acordeones que se encarga de arreglar, ajustar y modificar los tonos del instrumento de manera artesanal, para lograr su afinación. Los más destacados técnicos o *lutieres* han sido Ismael Rudas - *el Viejo*, quien ejerció su oficio en Caracolito desde la década de los cincuenta, al igual que Olmedo Mora en San Ángel, Luís Enrique Martínez en El Copey y el sanjacintero Ramón Vargas (Márquez, 2017: 55; Oñate 2013: 16-17). El alumno aventajado del *Viejo* Ismael fue el acordeonero Ovidio Granados, el maestro de los componedores, quien se instaló en el corregimiento de Mariangola y luego en Valledupar. Uno de los ayudantes de Ovidio desde los años sesenta fue Domingo Vega, natural de Fundación, quien se radicó en Mariangola y empezó a trabajar en el afamado taller. Vega, con sus nueve hijos y experiencia de tres décadas, decidió probar suerte en Barranquilla, donde fundó una empresa de acordeones (*El Tiempo*, Bogotá: 5 de agosto de 2012. Entrevista con Beto Murgas, Valledupar, 5 de abril de 2017; Oñate 2013: 16-17).

provincia del Valle de Upar, para conocer de cerca la música que se estaba haciendo en esa comarca magdalenense. Desde allá trajo muchas canciones y fue el primero que grabó en guitarra a compositores desconocidos hasta ese momento como Rafael Escalona, Emiliano Zuleta Baquero, Tobías Enrique Pumarejo y Andrés Paz Barros, entre otros. Su fama fue creciendo y en los años treinta grabó en acetato los primeros *jingles*, o publicidad cantada, para empresas de Barranquilla y Ciénaga (Caballero, 1999: 77 y ss).

Por su parte el samario Julio Bovea, fundador del trío “Bovea y sus vallenatos”, grabó también con guitarras y dio a conocer en el extranjero la música de compositores como Rafael Escalona, José Barros, Emiliano Zuleta, Lenadro Díaz, Julio Erazo y José María Peñaloza, entre otros. Sobre ellos dijo Bovea: “Julio Erazo³², José Barros³³ y Rafael Escalona³⁴ son mis tres compositores favoritos ya que en la letra de sus canciones cuentan historias completas” (Pedrozo, 2006: 162).

Buitrago fue el músico que hizo la transición entre los tríos de cuerda que tocaban boleros cubanos y rancheras mexicanas con los conjuntos de acordeón de la provincia que interpretaban los sones, paseos y merengues del Magdalena (Wade, 2002: 117). Por su parte Bovea fue el primero que internacionalizó el vallenato, llevando su música a Argentina, México y otros países. Con el pasar del tiempo, las guitarras de Buitrago y Bovea fueron relegadas a un segundo plano. Es que “parte

³² Julio Erazo (Guamal, Magdalena) (1929-): tiene cerca de 350 composiciones en ritmos tan variados como porros, merengues, puyas, paseos, tangos, rancheras, boleros, merecumbé, valeses y corridos.

³³ José Barros (El Banco, Magdalena) (1915-2007): fue considerado por Agustín Lara como el compositor más grande de Latinoamérica. Fue el compositor más prolífico de Colombia, con más de 700 composiciones registradas en diferentes ritmos.

³⁴ Rafael Escalona (Patillal, Cesar) (1926-2009): el compositor de la música vallenata por excelencia. Fue cofundador del Festival de la Leyenda Vallenata (1968), impulsor de la creación del departamento del Cesar (1967) y coorganizador del “Festival de Música Vallenata” de Aracataca (1966), junto con Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio.

del credo del purismo vallenato extremo exige abominar de la guitarra” (Samper y Tafur, 2016: 61), por lo que en el Festival Vallenato este instrumento no tiene cabida. Como respuesta a lo anterior, en el Caribe colombiano se organizan dos encuentros que resaltan este instrumento en su tradición musical: el Festival de Música Vallenata en Guitarra que se celebra anualmente en Codazzi, Cesar, y el Festival de Música con Guitarra en Ciénaga, Magdalena.

8. Consolidación del vallenato: compositores, intelectuales y políticos

8.1. El romance entre el vallenato y el poder

García Márquez (2007) hace referencia directa a Escalona en su novela *Cien Años de Soledad* y en otro escrito reconoce a Buitrago como el pionero de la música vallenata. No es casualidad que Buitrago con su guitarra fuera el primer intérprete que grabara la música de Escalona. Según Darío Pavajeau, a “Escalona le vino a gustar el acordeón fue después. Al principio le atraía la guitarra y hubiera preferido la orquesta” (Castillo, 2010: 70). Estos dos artistas tenían un origen social similar: Buitrago era un joven de la clase media cienaguera, al igual que Escalona, hijo de un coronel y nieto de un general cienaguero (Henríquez, 2013: 132).

Los primeros académicos o viajeros que escribieron sobre la música costeña, en especial la de acordeón, fueron Henri Candelier (1893), Florentino Goenaga (1915), Antonio Bruges (1936 y 1940), Emirto De Lima (1942), Gnecco Rangel (1948), Pérez Arbeláez (1953) y José Lanao (1936). Luego, los dos intelectuales costeños que impulsaron abiertamente el vallenato fueron Gabriel García Márquez (1948, año en que publicó un artículo en *El Universal* sobre el acordeón) y Manuel Zapata Olivella (1962). Estos dos últimos se conocieron como estudiantes en la Universidad Nacional en Bogotá a mediados de los años cuarenta. En estos años el también provinciano Bruges Carmona (nacido en Guamal, Magdalena) escribía en

El Tiempo de Bogotá sobre la música y los bailes de la región Caribe colombiana, que de seguro leyeron los jóvenes estudiantes Zapata Olivella y García Márquez.

Luego del asesinato en Bogotá del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948 y los sucesos conocidos como El Bogotazo, Zapata Olivella y García Márquez regresaron a su región. El primero consiguió que su amigo de Aracataca, instalado en Cartagena, lo contrataran como columnista del diario *El Universal* en mayo de 1948. Por su parte Zapata Olivella llegó a La Paz, cerca de Valledupar, en 1949, para ejercer su año rural como médico y de inmediato se conectó con la música provinciana del Magdalena, interpretada con acordeón, caja y guacharaca (García Márquez 2002; Múnera, 2010; Zuluaga 2009).

Se cree que Zapata Olivella le transmitió a García Márquez su pasión por la música de acordeón o vallenata, como empezaba a denominarse, y escucharon las primeras grabaciones hechas por los músicos magdalenenses Abel Antonio Villa y Guillermo Buitrago. Desde la temprana columna del 22 de mayo de 1948 en *El Universal* de Cartagena, García Márquez se refiere al acordeón como un instrumento con un fuerte poder de comunicación, el cual fue apropiado por los juglares del Magdalena desde finales del siglo XIX (Zuluaga, 2009: 40; Coley, 2015: 63-64). Uno de sus compañeros de trabajo en el diario *El Universal* fue el escritor y pintor costeño Héctor Rojas Herazo, quien en una columna de 1946 se había referido a las competencias musicales que establecían los intérpretes de merengue, “en los cuales no faltan juglares con gracia y donosura de los que asistieron a la alborada del idioma” (Gossaín y Samper, 2004: 207).

De nuevo Zapata Olivella intervino para que García Márquez se conociera con el joven compositor Rafael Escalona, quien empezaba a ser popular por las grabaciones que había hecho de sus canciones el cienaguero Guillermo Buitrago. García Márquez hizo sus primeros viajes a Valledupar y la provincia de Padilla,

como vendedor de enciclopedias y libros de medicina. Con su hermano Luís Enrique recorrió Santa Marta, Ciénaga, Guacamayal, Sevilla, Aracataca, Fundación, El Copey, Valledupar, La Paz y Manaure (Martin, 2009: 189-190). Allí conoció en profundidad esa idiosincrasia provinciana que él sentía como propia, heredada de sus abuelos maternos y tuvo varias conversaciones con el coronel cienaguero Clemente Escalona, padre de Rafael. Afirma el escritor, que cuando escribió la novela *El Coronel no tiene quien le escriba*: “la imagen que tuve siempre en la memoria no era la de mi abuelo, sino la de don Clemente Escalona, como la repetición física del coronel que no tenía quien le escribiera” (García Márquez, 2002: 492).

En estos viajes por la Provincia, García Márquez también entendió mejor la música vallenata que se había extendido por toda la región Caribe, lo que le permitió escribir varias columnas en los años siguientes para los diarios *El Universal* de Cartagena, *El Heraldo* de Barranquilla y *El Espectador* de Bogotá, teniendo como tema central el vallenato y algunos de sus protagonistas como Rafael Escalona, Pacho Rada, Guillermo Buitrago, Luís Enrique Martínez y Abel Antonio Villa.

Por motivos diferentes, para la misma época en que García Márquez empezó a visitar la provincia de Valledupar también lo hizo Alfonso López Michelsen. Este joven político liberal, hijo del presidente de la república Alfonso López Pumarejo, inició sus cultivos de arroz a finales de los años cuarenta en la hacienda *El Diluvio*, heredada de los Pumarejo, sus antepasados vallenatos. Por su amistad con Hernando Molina y Rafael Escalona, López se familiarizó con la música vallenata y se convirtió en uno de sus principales promotores a nivel nacional (Castillo, 2010: 92).

El vínculo familiar de los López con Valledupar llevó a que padre e hijo inclinaran la balanza a favor de esta ciudad, y no de Santa Marta, durante los diferentes

períodos que estuvieron en el poder. López Pumarejo y López Michelsen se desempeñaron, en diferentes épocas, como gobernador, parlamentario, ministro o presidente de la república, entre 1934-1945 y 1966-1978. López Pumarejo visitó Valledupar como candidato presidencial y como presidente en ejercicio (1934-1938 y 1942-1945). Así patrocinó a varios de sus políticos y académicos vallenatos para que se desempeñaran en altos cargos públicos. Los casos más destacados fueron los de Pedro Castro Monsalvo (dos veces gobernador del Magdalena y Ministro) y José Francisco Socarrás (Director de Educación del Magdalena y Rector de la Escuela Normal Superior).

A partir de los años treinta se empezó a consolidar en el departamento del Magdalena la figura política del dirigente liberal Pedro Castro Monsalvo. Castro era un ganadero y terrateniente nacido en Valledupar, con extensos cultivos de arroz y algodón. En dos ocasiones fue gobernador del departamento del Magdalena (1936-1938 y 1944-1945), designado por el presidente liberal Alfonso López Pumarejo, quien también lo nombró Ministro de Correos y Telégrafos (1942).

Durante el gobierno del presidente conservador Mariano Ospina Pérez, Castro Monsalvo ocupó el cargo de Ministro de Agricultura y Ganadería (1948-1949). Siendo ministro, Castro Monsalvo implementó grandes cambios en la política agropecuaria de Colombia, como la creación del Instituto de Fomento Algodonero (IFA) cuando este cultivo empezó a expandirse alrededor de Valledupar y Codazzi desde principios de los años cincuenta.

En 1960 Codazzi aparecía como el municipio colombiano con la mayor extensión de área cultivada en algodón (más de 23.000 hectáreas) y el departamento del Cesar en su conjunto llegó a representar cerca del 40% del total nacional (Calderón, 2010: 24 y 40). Allí estaban los resultados de lo que había empezado Castro

Monsalvo como ministro hacía más una década, el mismo que saludaban en varias composiciones vallenatas de autores como Rafael Escalona, Gustavo Gutiérrez o Armando Zabaleta, entre otros.

Escalona, a diferencia de la mayoría de vallenateros de provincia, pertenecía a una familia económicamente acomodada y con prestigio. Su padre fue el coronel liberal Clemente Escalona, nacido en Ciénaga y veterano de la guerra de los Mil Días³⁵. El coronel Escalona fue un reconocido cantante y gallero de Ciénaga, quien recorría la zona acompañado por el guitarrista Roberto Mozo. Una vez viudo de su primera esposa cienaguera, se casó en segundas nupcias con Margarita Martínez Celedón, en Patillal, de cuya unión nació Rafael Escalona.

Desde muy joven, Rafael mostró inclinación por la música, pero en su familia le inculcaron la necesidad del estudio, por lo que fue enviado a estudiar en el prestigioso Liceo Celedón de Santa Marta. Escalona solo cursó hasta quinto de bachillerato, pero de esta época se conservan canciones clásicas de su repertorio como *El Testamento*, *El bachiller* y *El hambre del Liceo*, entre otras. En *El Testamento*, Escalona hace todo un recorrido por la geografía del Magdalena Grande, saliendo por carretera desde su natal Patillal, cerca de Valledupar, para continuar por Valencia de Jesús, Caracolcito y Fundación. En esa población se embarcaba “en un diablo al que le llaman tren”, atravesaba toda la zona bananera y en la tarde llegaba a Santa Marta³⁶.

³⁵ El coronel Clemente Escalona Labarcés fue hijo extramatrimonial del general liberal Francisco *Chico* Labarcés y de Sebastiana Escalona. Ella a su vez era hija del general Clemente Escalona.

³⁶ Después de Santa Marta, las estaciones del ferrocarril eran: Gaira (10 km.), Papare (28 km.), Ciénaga (35 km.), Río Frío (49 km.), Orihueca (57 km.), Sevilla (66 km.), Tucurínca (79 km.), Aracataca (86 km.) y Fundación (95 km.). El tren diario salía de Fundación a las 11:45 a.m. y llegaba a Santa Marta a las 5:00 p.m. (Santa Marta Railway Company Ltd., 1921).

Las canciones empezaron a entrar a círculos sociales que hasta ese entonces tenía vetado el vallenato: “Por estar oyendo acordeoneros, mi mamá me tiraba de las orejas y me decía que eso era para plebeyos” (Castillo, 2010: 145). A mediados del siglo XX, la música vallenata ya se escuchaba en todos los pueblos y ciudades del Caribe colombiano, compitiendo en las fiestas patronales con el porro (los *chupacobre* o bandas papayera), las orquestas de cumbia y merecumbé (Lucho Bermúdez y Pacho Galán), así como la música caribeña proveniente de Venezuela, Cuba, Puerto Rico, República Dominicana y Nueva York principalmente.

8.2. De La Paz a Aracataca: un recorrido por los primeros festivales con acordeón

La evidencia documental más antigua que se tiene de una competencia de acordeoneros es para finales de los años treinta y principios de los cuarenta, cuando De Lima (1942) encontró en la provincia de Padilla piquerías a la que concurrían trovadores populares acompañados de instrumentos como un acordeón, un pequeño tambor y una guacharaca. Luego, en noviembre de 1948, Salvador Mesa Nichols organizó en Barranquilla una “Fiesta de los vallenatos”, en el teatro La Bamba del barrio Rebolo, que fue referenciada por la prensa local de la época. Mesa llegó a Barranquilla a mediados de la década del cuarenta y fue acogido como amigo por los intelectuales Ramón Vinyes, Alfonso Fuenmayor, Cepeda Samudio, García Márquez y Rojas Herazo (Gilard, 1987: 61; Vargas, 1985: 172). Este encuentro de acordeoneros ocurrió seis meses después de aquella primera columna de García Márquez (1948) referida a la música de acordeón.

En la década siguiente, se empezaron a organizar festivales espontáneos de música folclórica del Magdalena en diferentes poblaciones como Fundación, El Retén, Pivijay, La Paz, Aracataca o Sincelejo. En estos festivales fueron protagonistas el comerciante Camilo George, los jóvenes escritores Manuel Zapata Olivella y Gabriel García Márquez, así como el compositor Rafael Escalona.

En el caso de Fundación se ha encontrado evidencia de los festivales o concursos que organizaba el comerciante libanés Camilo George Chams, quien llegó a Colombia en 1928³⁷. *El turco* George abrió inicialmente sus negocios en Barranquilla, luego se trasladó a Salamina y en 1944 se radicó en Fundación, “La esquina del progreso”, límite sur de la zona bananera y estación final del ferrocarril de Santa Marta. En Fundación estableció su exitoso negocio “Casa George”, en el que vendía radios, vitrolas, ventiladores, bicicletas, motobombas, acordeones y discos de 33, 45 y 78 rpm. Estos discos tenían la música de moda como la cubana, la mexicana y la estadounidense, así como la que se empezaba a grabar en Discos Fuentes y Discos Tropical, con las canciones de Abel Antonio Villa, Guillermo Buitrago, Pacho Rada, Luís Enrique Martínez y Alejo Durán, entre otros. En su negocio, George también hizo grabaciones rudimentarias de música local³⁸.

Camilo Goerge, como buen innovador en asuntos de mercadeo, descubrió que la música de acordeón era un género nuevo y en ascenso. Esto lo pudo comprobar en Cartagena, Barranquilla, Salamina, Santa Marta, Ciénaga y Fundación, en donde había vivido o se movía por motivos de negocio. Este comerciante libanés, sin ataduras a los prejuicios sociales de la sociedad lugareña, quienes despreciaban a los acordeoneros por ser unos ‘*corronchos* de abarcas tres puntá y sombrero alón’, descubrió que la nueva música podía ser un vehículo de promoción de los

³⁷ Entrevista de Jaime Márquez Contreras a Chema Martínez, Fundación, 7 de agosto de 2016. Consultado en Facebook, 6 de mayo de 2017.

³⁸ Presentación de Ricardo López (2017). “Chema Martínez, el eterno juglar”, Coloquio “La música del Magdalena Grande”, Banco de la República, Santa Marta, 30 de agosto de 2017. En su presentación, López mostró los acetatos grabados en la *Casa George* de Fundación en la década de 1950. Éstos se grabaron durante una parranda en la que participaron Luís Enrique Martínez (acordeonero y cantante), Tobías Enrique Pumarejo - Don Toba - (compositor que, en algunas ocasiones, cantó sus composiciones), Orlando “Nola” Maestre (guitarra), Carlos Vélez (guacharaca), así como el doctor Juan Lara Aguancha, médico y político del Magdalena. Don Toba le dedicó una de esas canciones al médico amigo llamada “El Doctor Lara”.

productos que vendía en su almacén. Fue así como organizó en diciembre 1950 ese primer concurso de acordeoneros al frente de su almacén, donde instaló una tarima y se presentaron varios de los juglares del momento.

Los festivales o concursos impulsados por Camilo George se hicieron en Fundación entre 1950 y 1959, teniendo como ganadores, en primer y segundo lugar, a Dionisio Martínez Pitre y Francisco *Pachito* Rada (1950); José María *Chema* Martínez y *Pachito* Rada (1951), año en que fue presentado Alfredo Gutiérrez como niño prodigio del acordeón; *Pachito* Rada y Andrés Landero (1955) y en el último resultó ganador Luís Enrique Martínez, *el Pollo Vallenato* (1959). Los músicos traían comitiva de sus pueblos y los resultados siempre generaban inconformidad en el público³⁹. Desde Fundación, *el turco* George impulsó el folclor del Magdalena Grande a partir de sus actividades comerciales: venta de acordeones, venta de discos y organización de festivales de música del Magdalena, como una estrategia para atraer más clientes a su almacén.

Para la misma época en que Camilo George organizaba el primer concurso de acordeoneros en Fundación, el joven periodista Gabriel García Márquez se fue de gira por Valledupar, invitado por su amigo Manuel Zapata Olivella, quien estaba ejerciendo como médico en la población de La Paz. En efecto, Zapata también invitó al fotógrafo cartagenero Nereo López para que dejara un registro de las actividades folclóricas de esta comarca vallenata-magdalense. Los amigos

³⁹ Entrevistas con Elías George González, hijo de Camilo George Chams (Santa Marta, 19 de abril de 2017), Aramis Bermúdez, historiador de Fundación (vía telefónica, 30 de marzo de 2017) y Ricardo Lopez (vía telefónica, 27 de abril de 2017), quien ha investigado sobre el tema de los concursos en Fundación. Ricardo le hizo entrevistas a los acordeoneros Chema Martínez y Alfredo Gutiérrez, quienes confirmaron haber participado en los concursos de acordeones de Fundación. Otras referencias: *El Espectador*, Bogotá, 6 de agosto de 2016: “Camilo George Chams, el precursor de los festivales-concursos de acordeón en Colombia”; *El Herald*, 18 de febrero de 2017: “Fallece en la Clínica de la Costa el juglar vallenato Chema Martínez”; *El Tiempo*, Bogotá, 19 de febrero de 2017: “Murió Chema Martínez, uno de los últimos juglares del acordeón”.

asistieron a una tertulia literaria en la hacienda *El Olimpo*, propiedad de Gabriel Zequeira. Una vez concluida la tertulia se inició la parranda vallenata, la primera a la que asistirá García Márquez en la provincia del Valle de Upar, amenizada por Juan y Dagoberto López, acordeonero y cantante respectivamente, oriundos de La Paz (Atuesta, 2015).

Los viajes de García Márquez por la provincia magdalenense fueron más frecuentes, ahora como vendedor de enciclopedias. El joven escritor aprovechaba sus correrías para escuchar vallenato y entender a sus juglares: “esa gente se quedó anclada en la edad de los romances antiguos... Definitivamente, Dios debe estar metido en algunas de las tinajas de La Paz o Manaure” (García, 2001: 332-333).

En los primeros meses de 1952, García Márquez llegó a La Paz y le pidió a Zapata que reuniera a los principales exponentes locales del acordeón, misión que casi no puede cumplir: “apenas veinte días antes el pueblo había sido víctima de un asalto de la policía que sembraba el terror en la región... Fue una noche de horror. Mataron sin discriminación y les prendieron fuego a quince casas” (García Márquez, 2002: 492). Eran los tiempos del presidente conservador Laureano Gómez y su temida policía “chulavita”⁴⁰. Los nativos empezaron a superar el duelo y la propuesta de los jóvenes Gabo y Zapata tomó fuerza y se organizó un encuentro improvisado de acordeoneros locales, encabezado por Pablo López.

Fueron famosas las giras organizadas por el médico Manuel Zapata Olivella a Bogotá, para difundir la “música folclórica del Magdalena” entre 1951 y 1953. En

⁴⁰ El término “chulavita” proviene de los campesinos conservadores, que crearon una fuerza militar ilegal que luego fue legalizada por los gobiernos conservadores a través de la policía. La mayoría de sus integrantes eran nativos de la vereda Chulavita, municipio de Boavita, departamento de Boyacá. Un estudio detallado sobre la personalidad del presidente conservador Laureano Gómez puede encontrarse en Socarrás (1942).

estas excursiones folclóricas participaron los acordeoneros Fermín Pitre, Juan López, Juan Manuel Muegues y Dagoberto López, este último bachiller del Liceo Celedón. Asimismo, los cantantes Antonio Morales, “poeta analfabeta”, y Antonio Sierra, quien además tocaba la dulzaina y la guacharaca. Faltó un cajero vallenato, que debió ser suplido por Batata, percussionista que impuso en esas presentaciones un estilo palenquero al conjunto vallenato (Zapata Olivella, 1998; García Márquez, 1952). También estuvieron en las excursiones bogotanas de Zapata Olivella los Gaiteros de San Jacinto dirigidos por *Toño* Fernández, a quienes García Márquez (1962) hizo partícipes una década después de su novela *Los Funerales de la Mamá Grande*.

De este recorrido el acordeonero Juan Manuel Muegues compuso la canción *La Gira*, en la cual hace referencia a su travesía por Colombia realizada en vehículo, tren y avión. *La Gira* comienza en Manaure y sigue por Valledupar, Fundación, Barranquilla, Bogotá, Cali, Armenia y Manizales. La nostalgia por su terruño lo hizo cantar: “Que gira tan grande, tan lejos de Manaure”, esa hermosa población enclavada en la serranía del Perijá, muy cerca de La Paz y Valledupar, que ha sido inspiración de muchos compositores.

En Bogotá, este grupo de músicos magdalenenses se presentaron en la Emisora Nueva Granada, Radio Teatro de Caracol, así como en la casa de Alfonso López Michelsen y en todas las presentaciones hubo una nutrida concurrencia de la colonia costeña. El director de la gira casi que los obligó a que se vistieran para las presentaciones con trajes típicos de la provincia magdalenense, que se utilizaron con frecuencia hasta la década de 1930: chaqueta de cuello alto y cerrado, franela de mangas largas, pañuelo *rabo e’gallo* en el cuello, guaireñas o sandalias y un sombrero alón o vultiao (Zapata Olivella, 1998: 102; Múnera, 2010: 110).

La música costeña puso a bailar a todos los colombianos y no solo a los del litoral Caribe. Las gaitas, los tambores, el acordeón, la guacharaca y el clarinete produjeron todos los ritmos del momento como la cumbia, el bullerengue, el fandango, la gaita, el mapalé, la puya, el paseo, el merengue, el vallenato y el porro. Dice Zapata que cuando los bogotanos aprendieron a bailar porro a mediados del siglo XX, se volvieron más alegres y tranquilos, amantes de la vida. También comenta de manera jocosamente que era tal la alegría transmitida por esta música caribeña a los habitantes de las ciudades andinas, que a nadie se le ocurriría suicidarse en Bogotá “al saber que deja la alegría del porro” (Zapata Olivella en Múnera, 2010: 60).

A mediados del siglo XX también hacen su incursión musical los “Corraleros de Majagual”, grupo innovador que combinó los formatos del porro, fandango, cumbia y conjunto vallenato. Los Corraleros fueron los primeros músicos costeños en utilizar dos acordeones en simultánea, el bajo eléctrico, que luego acogió la música vallenata, e instrumentos de cobre característicos de las *bandas papayeras*. En esta agrupación sobresalían Alfredo Gutiérrez, Lisando Meza, Calixto Ochoa, Julio Erazo y Chico Cervantes, exponentes de una música de acordeón alternativa.

Para la misma época el acordeonero Aníbal Velásquez tocaba música cubana y mexicana, con ritmos más rápidos como la guaracha, de gran acogida entre el público costeño. También por influencia cubana, la “caja provinciana” con cuero de ganado y cuñas de palo, la cambió por una caja estilo antillano, con membrana plástica (inicialmente una película de rayos X) ajustada por un aro metálico. Aníbal introdujo en su conjunto, además de esta caja que sonaba como un bongó, la tumbadora, la campana y la batería. Esta caja de origen cubano se impuso más adelante en los conjuntos vallenatos (Wade, 2002: 207-214).

El estilo de estos músicos se salía del “corsé” que impuso Araujo (1973: 41-45) en su definición del vallenato: de primero en la jerarquía ubicó el “estilo puro” llamado *vallenato-vallenato*, que por supuesto era aquel que se cantaba en Valledupar y sus alrededores. Luego seguían los vallenatos “secundarios” que ella denominó *bajero* y *sabanero*. Lo que nunca imaginaron los más ortodoxos fue que el *sabanero* Alfredo Gutiérrez, *El rebelde del acordeón*, llegara a ganar tres veces el *Festival Vallenato*, y por otro lado se alzara con tres *Congos de Oro* del Carnaval de Barranquilla.

El maestro Adolfo Pacheco se opuso abiertamente a la clasificación de Consuelo, negando la existencia de un “vallenato *sabanero*” (Maestre, 2017b: 52). Argumentaba Pacheco que lo correcto sería hablar de “música *sabanera*” y de “música *vallenata*”. Con base en lo anterior, Tomás Darío Gutiérrez (2013: 425) clasificó el vallenato en cuatro zonas o escuelas, más acorde con la realidad musical de la región: la Central con epicentro en Valledupar; la Negroide en torno a El Paso, Cesar; la Ribana con epicentro Fonseca, La Guajira y la Ribereña desarrollada en la zona de influencia de Plato, Magdalena.

En plena efervescencia de la música costeña de los años cincuenta y sesenta, García Márquez se trasladó a Bogotá y luego se fue a vivir al exterior, a ciudades como Ginebra, París, Barcelona, Nueva York, La Habana y Ciudad de México, entre otras. Cuando regresó a Colombia en 1966, luego de siete años de ausencia, le pidió a su amigo Rafael Escalona que organizara en Aracataca un encuentro con los mejores conjuntos vallenatos, para conocer lo que se había producido en este campo en los últimos años y hacer una película sobre el tema. García Márquez y Cepeda Samudio invitaron al periodista Amado Blanco Castilla para que cubriera el Festival de Aracataca y juntos viajaron en Jeep en la ruta Barranquilla, isla de Salamanca, Ciénaga y atravesaron toda la zona bananera (*El Tiempo*, Bogotá, 19 de marzo de 1966; Martín, 2009: 351).

El encuentro se desarrolló en Aracataca y así nació lo que se denominó el “Primer Festival de la Música Vallenata”, el 17 de marzo de 1966. Este evento fue financiado por “Cervecería Águila”, propiedad del empresario barranquillero Julio Mario Santo Domingo, y organizado por Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Rafael Escalona (*Diario del Caribe*, Barranquilla, 19 de marzo de 1966)⁴¹.

Fueron más de diez horas interpretando vallenato, primero en la plaza de Aracataca y luego en la finca Zacapa, propiedad del bananero samario Ismael Noguera⁴². En el Festival de Aracataca estuvieron, además de los escritores García Márquez y Cepeda Samudio, el compositor Rafael Escalona y el pintor Jaime Molina, los periodistas Gloria Pachón y Amado Blanco Castilla, los acordeoneros Colacho Mendoza, Alberto Pacheco, Andrés Landero, Julio de la Ossa, Alfredo Gutiérrez, Ramón Vargas, Armando Zabaleta y Luís “Mello” Pérez y los guitarristas de Bovea y sus vallenatos, entre otros. Asistieron delegaciones de músicos de Santa Marta, Barranquilla, Cartagena, Ciénaga, Fundación, Pivijay, San Jacinto, Valledupar y otras poblaciones de la comarca costeña. El corresponsal de El Tiempo señaló: “El Festival (Vallenato de Aracataca), primero en su género en el país, fue un verdadero acto de civismo y alegría colectiva”.

Un testigo presencial del Festival de Aracataca fue don José Rafael Dávila, invitado por su amigo Luís Enrique García Márquez, uno de los hermanos de Gabriel. José Rafael se convirtió en el “fotógrafo oficial” del Festival y aún conserva varias fotografías en las que aparece Gabo, su padre, Escalona, José R. Durán Porto, entre

⁴¹ Tita de Cepeda recuerda que ella se quedó en Barranquilla y su esposo Álvaro la llamó para que se comunicara con el gerente de Águila y pedirle que enviara de urgencia varios camiones cargados de cerveza. Entrevista con Tita Manotas de Cepeda, viuda del escritor Álvaro Cepeda Samudio. Barranquilla, 7 de marzo de 2017.

⁴² Información suministrada por Edgar Caballero Elías, cuya familia tenía una finca bananera en la zona, quien estuvo presente en la parranda de Zacapa. Entrevista telefónica: 11 de octubre de 2017.

otros⁴³. En los años siguientes, Andrés Landero se presentó en diferentes festivales de acordeones en Sincelejo, Arjona, El Banco y Valledupar, donde interpretó canciones como *La pava congona* y *No es negra, es morena*, ganando en los tres primeros (Mojica, 2017; Pereira, 2017).

En plena década del sesenta, entre el Festival de Aracataca y la creación del departamento del Cesar, la música vallenata traspasó las fronteras de las provincias costeñas y se remontó a las ciudades andinas, donde ahora los *cachacos* empezaban a escuchar y a tratar de entender esas melodías con acordeón. Es así como en 1966 aparece por primera vez en la televisión colombiana un conjunto de música vallenata, integrado por Nicolás Colacho Mendoza (acordeón), Rafael Escalona (compositor y cantante), Simón Herrera (caja), Donado Camacho (guacharaca), Ángel Fontanilla y Hugues Martínez (guitarras)⁴⁴. Para esta época era muy común encontrar las guitarras en los conjuntos vallenatos, instrumento que irá desapareciendo con la consolidación del Festival Vallenato, que institucionalizó los tres instrumentos (acordeón, caja y guacharaca) y los cuatro ritmos ya referenciados (puya, merengue, son y paseo), dejando por fuera la guitarra, la cumbia y la tambora.

La transmisión televisiva de 1966 fue autorizada por el Ministro de Comunicaciones de la época, Alfredo Riascos Labarcés⁴⁵ (Bermúdez, 2012b: 211; Samper y Tafur,

⁴³ Entrevista con don José Rafael Dávila (n. San Juan del Cesar, 1923), Santa Marta, 11 de abril de 2017.

⁴⁴ La televisión en Colombia se inauguró el 13 de junio de 1954, durante la presidencia del general Gustavo Rojas Pinilla. En 1955 María Eugenia Rojas, hija del presidente, montó un programa dramatizado titulado *Juana Arias*, inspirado en una composición de Rafael Escalona y dedicado al folclor de Valledupar (Samper y Tafur, 2016: 116). La información sobre el guacharaquero Donado Camacho fue suministrada por el profesor Jaime Maestre (correspondencia personal: Valledupar, 4 de septiembre de 2017).

⁴⁵ Riascos Labarcés era primo de Rafael Escalona. Como ya quedó dicho en otra parte del documento, el abuelo de R. Escalona fue el general Francisco Labarcés.

2016: 114-115). Riascos, ministro cienaguero, también fue el encargado de llevar a Escalona al Palacio Presidencial y presentarle al Presidente de la República Guillermo León Valencia. Ciénaga fue la ciudad más importante de la zona bananera del Magdalena y de gran tradición cultural, donde se bailaba la cumbiamba desde finales del siglo XIX con acordeón, caja y guacharaca, los mismos instrumentos que tenía el conjunto de *Colacho* durante la presentación en televisión, además de las guitarras. También de Ciénaga era el papá de Rafael Escalona, así como Guillermo Buitrago.

Escalona, Consuelo Araujo y otros dirigentes de Valledupar vieron de inmediato que la brillante idea de García Márquez de reunir en un festival lo mejor de la música vallenata no podía dejarse escapar para otra ciudad. Es por eso que Escalona, una vez llegó a Aracataca, declaró: “Vengo como un mensajero de mi región... considero que el Festival (Vallenato) se debe rotar. El año entrante será en Valledupar” (*El Tiempo*, sábado 19 de marzo de 1966).

Por su parte el *Diario del Caribe* del 19 de marzo de 1966 informó que los organizadores del Festival “decidieron celebrarlo los próximos años en forma rotatoria en diferentes localidades de la Costa” Caribe. Así se hizo: el Festival se realizó dos años después en Valledupar y se quedó para siempre en esa ciudad. Al respecto Gabo comentó: “Así empezaron los festivales vallenatos. Después, a las gentes de Valledupar les dio celos y organizaron lo que ahora es el Festival” (*El Espectador*, 18 de abril de 2014).

Este Festival, el de Valledupar, se organizó por primera vez en 1968 y contó con el apoyo decidido de López Michelsen, Escalona y Consuelo, entre otras personalidades. El año anterior al primer Festival de Valledupar se había creado el departamento del Cesar y su primer gobernador fue Alfonso López Michelsen, de origen vallenato por su familia materna (Araujo, 1973).

Las composiciones vallenatas le permitieron a Escalona entablar amistad no solo con García Márquez, Cepeda Samudio y los otros escritores del llamado Grupo de Barranquilla, sino entrar a los círculos del poder con presidentes de la república como el general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), Guillermo León Valencia (1962-1966), Alfonso López Michelsen (1974-1978) y Belisario Betancur (1982-1986). Así por ejemplo, Escalona fue invitado por el presidente Valencia al Palacio de Gobierno y éste le regaló al compositor vallenato una garra de águila que él había cazado en las montañas del Cauca. El compositor y acordeonero Armando Zabaleta utilizó este argumento para componer la canción *La garra*, en la que satiriza a los dos protagonistas:

*“Escalona tiene una garra de águila que Valencia le obsequió,
En la fiesta vallenata que él hizo en el palacio presidencial,
Valencia no ha sentido la situación desgarradora del país,
Porque conservaba la garra de la primera águila que él mató,
Ahora sí la va a tener que sentir porque Escalona ya se la llevó*

Escalona les cantó a presidentes, a sus ministros y a los familiares de todos ellos. Por eso Cepeda Samudio afirmó que “el departamento del Cesar se hizo a ‘golpe’ de acordeón” (*El Tiempo*, 20 de diciembre de 1967). El nuevo departamento del Cesar fue creado en 1967, cuando ejercía la presidencia de la república Carlos Lleras Restrepo. Ante la desintegración del Magdalena Grande, Escalona se refirió a los problemas que esto le implicaba al ahora reducido departamento del Magdalena, incluso en el campo musical, debido a que el Cesar y La Guajira se quedaron con la mayoría de compositores y músicos (Pedrozo, 2006: 57). Esta afirmación fue respondida por Julio Erazo con una composición:

*Me contaron que Rafa había dicho / Que ahora sí se fregó el Magdalena
El Cesar se quedó con todito / Inclusive también con la música buena.*

Que se acuerde que acá quedé yo, / José Barros, también Choperena

Gari Fuentes, Andrés Paz, Abelito (Villa) / Pacho Rada, Martelo y Marchena...

También eran del Magdalena Guillermo Buitrago, Juancho Polo Valencia, Antonio María Peñaloza y el novelista que escribió un vallenato de 350 páginas: Gabriel García Márquez.

Algunos historiadores argumentan que la creación del nuevo departamento tuvo varias motivaciones y detonantes: el deseo de la élite de Valledupar de independizarse políticamente de Santa Marta, donde al parecer sentían el estigma de ser provincianos, aunque su máximo líder político, Pedro Castro Monsalvo no estuvo de acuerdo con su creación (Sánchez, 2017); la bonanza algodonera les dio poder económico y figuración nacional (Calderón, 2010); para esa época la música que ya se llamaba vallenata había traspasado las fronteras regionales y empezaba a proyectarse a nivel nacional.

Adicional a lo anterior también pudo haber un elemento exógeno que detonó esta nueva realidad político-administrativa: la enemistad revelada entre el presidente Lleras Restrepo y el dirigente samario *Nacho Vives*, quien a su turno había sido el primer gobernador del nuevo departamento de La Guajira.

Todo lo anterior confirma que la década del sesenta fue muy dura para el departamento del Magdalena: en 1965 le fueron cercenados los municipios nororientales para crear el departamento de La Guajira y en 1967 los municipios del centro y surorientales para conformar el departamento del Cesar. Además de estos dos acontecimientos que golpearon con crudeza lo que quedaba del antiguo departamento, en diciembre de 1965 la antigua *United Fruit Company* abandonó la zona bananera del Magdalena. En medio de la crisis, el banano empieza a ser remplazado por la palma de aceite, también conocida como palma africana.

En plena crisis económica del sector bananero, en los primeros años de la década del setenta surgió el cultivo de la marihuana alrededor de la Sierra Nevada de Santa Marta, en los departamentos de La Guajira, Cesar y Magdalena. La *bonanza marimbera*, surgida en torno a un cultivo ilícito como la marihuana, empezó a desplazar otros cultivos legales como el algodón, el arroz, el café, el banano y el cacao, así como provocar una ola de tala y deforestación en los tres departamentos.

En la Sierra Nevada se talaron cerca de 100.000 hectáreas de bosques de selva subandina para sembrar marihuana, principalmente en las cuencas de los ríos Aracataca, Sevilla, Córdoba, Guachaca, Palomino, Ranchería y Cesar, principalmente (Viloria, 1994: 166). La música vallenata estuvo estrechamente ligada al auge de la bonanza marimbera en las década de 1970 y 1980. Los “marimberos” eran los mismos “culo-puyuos”⁴⁶ que impulsaron esta clase de música a partir de sus parrandas y saludos en las canciones de los cantantes vallenatos más cotizados del momento⁴⁷. El tres veces Rey Vallenato Alfredo Gutiérrez dice que en los setenta no pudo escapar a la influencia de la bonanza marimbera, que incluso llega a considerarla como parte del folclor costeño (Schwietert, 2000).

La bonanza algodonera empoderó a la élite vallenata y *la marimbera* a una clase emergente de origen guajiro en su mayoría. Aunque de origen social diferente, ambos grupos impulsaron la consolidación de la música vallenata a nivel nacional.

⁴⁶ Se les llamaba “culo-puyuos” a los marimberos guajiros porque ellos acostumbraban llevar la pistola en la parte de atrás del pantalón, lo que les generaba una protuberancia muy visible, de donde surgió el apelativo señalado.

⁴⁷ Dos discos emblemáticos del período de la marihuana fueron *Lluvia de verano* y *El gavilán mayor*, composiciones del sanjuanero Hernando Marín Lacouture e interpretadas por Diomedes Díaz. Estas dos canciones fueron dedicadas a los “marimberos” Lisímaco Peralta y Raúl Gómez Castrillón: el primero murió baleado en una parranda y el segundo cayó en una emboscada (González, 2011 a y b).

Por su parte, las bonanzas tabacalera y ganadera que se vivieron desde la segunda mitad del siglo XIX en las zonas de los Montes de María, las Sabanas y el Sinú, no lograron consolidar la “música sabanera” de gaita, porro o acordeón. Por el contrario, la élite de Valledupar logró la creación del departamento del Cesar en 1967. También retomaron el *Festival de Música Vallenata* de Aracataca de 1966 y lo relanzaron dos años después en Valledupar como el *Festival de la Leyenda Vallenata*, el cual se convertiría con el tiempo en una de las instituciones culturales más destacadas de Colombia.

9. Comentarios finales

En las décadas finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el departamento del Magdalena se les llamó cumbiamba a todos los bailes, lo mismo que en Bolívar se les denominaba fandango. Las influencias de estos bailes costeños circulaban a través de los ríos Magdalena, Ranchería, Cesar, Ariguaní, Sinú, San Jorge o la Ciénaga Grande de Santa Marta, mientras las influencias externas llegaban a los puertos a través del mar Caribe.

A partir de los datos aportados por este trabajo se sabe que el acordeón llegó por primera vez a las costas del Caribe colombiano en el año fiscal 1869-1870, por lo que el instrumento está próximo a cumplir 150 años de presencia en el folclor colombiano. En la década de 1890 se encuentran referencias de los primeros conjuntos de cumbiamba que se componían de acordeón, caja y guacharaca. Se bailaba en la plaza pública y las mujeres llevaban velas encendidas. El acordeón europeo reemplazó la gaita indígena, por ser un instrumento más sonoro y versátil. La cumbiamba de finales del siglo XIX evolucionó hacia el “merengue” en la década de 1930 y luego al “vallenato” hacia mediados del siglo XX. Rafael Escalona se convirtió en el compositor más afamado de la música vallenata y los primeros intérpretes fueron Guillermo Buitrago y Julio Bovea (en guitarra), Abel

Antonio Villa, Pacho Rada, Alejo Durán y Luís Enrique Martínez (todos acordeoneros).

También se encuentran acordeoneros de la siguiente generación como Nicolás *Colacho* Mendoza, Alfredo Gutiérrez o agrupaciones como el Binomio de Oro, hasta llegar a Carlos Vives, el cantante samario que le dio al vallenato un aire juvenil y urbano, con mayor reconocimiento en el panorama internacional. Según Samper y Tafur (2016: 179), “a los muchachos les acomodaba más el concierto que la caseta. Así cuando Vives empezó sus giras por el país y el exterior, los estadios y coliseos deportivos se llenaron”.

En la última década del siglo XIX y principios del siglo XX surgieron los primeros intelectuales que comentaron y difundieron la música de acordeón y el folclor costeño en general: Florentino Goenaga, Antonio Bruges Carmona, Emirto de Lima, Oscar Delgado, Rangel Paba y Lanao Loaiza. Tres de ellos nativos de los pueblos del Río (Santa Ana y Guamal), dos de la Provincia (Riohacha) y el otro era profesor de música radicado en Barranquilla, procedente de Curazao. Luego, a mediados del siglo XX otros intelectuales costeños divulgaron y difundieron la música vallenata como García Márquez, Zapata Olivella y Cepeda Samudio.

Fue una tradición que los acordeoneros se movieran al son de las bonanzas económicas que se sucedieron en el Caribe colombiano, durante las últimas décadas del siglo XIX y todo el siglo XX. Ganaderos y contrabandistas fueron los primeros que patrocinaron esta música, que seguía la ruta de las bonanzas: la forestal en Riohacha-provincia de Padilla (segunda mitad del siglo XIX), la bananera en la subregión de Santa Marta-Ciénaga-Aracataca (1900-1940), la algodonera en Valledupar-Codazzi (1950-1970) y la marimbera alrededor de la Sierra Nevada (1970-1990). Por su parte, la economía tabacalera y ganadera que se desarrolló en el departamento de Bolívar a partir de la segunda mitad del siglo

XIX, impulsó la música sabanera hacia mediados del siglo XX, pero ésta fue cediendo su lugar protagónico al vallenato, la música del Magdalena Grande.

Durante el siglo XX, se pasó de la bonanza bananera a la algodonera y luego a la marimbera. En otras palabras, se transitó del poder económico de los “culo-sungo”, la élite económica de Ciénaga y por extensión de la zona bananera, al de “los compae-chipuco”, la emergente burguesía vallenata enriquecida con la siembra de algodón, para terminar en los setenta dominados por los “culo-puyuo”, *marimberos* oriundos de La Guajira en su mayoría.

En 1966, en medio de la crisis bananera y la bonanza algodonera, se realizó el *Festival de Música Vallenata* de Aracataca. Este Festival quedará para la historia porque fue el primero en su género, pero no tuvo los promotores en el departamento del Magdalena para continuar como un evento cultural de alta calidad, como sí ocurrió en Valledupar, epicentro de la economía algodonera.

Con el paso del tiempo, García Márquez se consagró como uno de los mejores escritores del mundo y se radicó en el exterior, pero siguió escribiendo sobre sus vivencias de Aracataca y la zona bananera. Este escritor construyó su narrativa alrededor de la geografía y las leyendas de este pedazo de territorio incrustado entre la Sierra Nevada, la Ciénaga Grande y el Mar Caribe: creó el mundo de Macondo. Su romance con el vallenato fue permanente, a tal punto que el epígrafe en su novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985 y 2014), es la estrofa de la canción *La Diosa coronada*, del compositor Leandro Díaz: “En adelante van estos lugares: ya tienen su diosa coronada”.

En las décadas siguientes el vallenato se convirtió en la música de mayor auge, primero en el Caribe colombiano y luego en toda Colombia, desplazando a los otros ritmos costeños como la cumbia y el porro. El vallenato retomó el festejo general planteado en la cumbiamba desde finales del siglo XIX, aunque en las

parrandas el baile haya perdido gran parte de su protagonismo. Cumbiamba y vallenato se desarrollaron en torno a los tres instrumentos fundamentales: acordeón, caja y guacharaca. No obstante, la guitarra ha jugado un papel fundamental en la historia instrumental del vallenato, a partir del legendario Guillermo Buitrago, pasando por otros guitarristas consagrados como Julio Bovea, Ángel Fontanilla y Hughes Martínez.

Su máximo exponente fue el compositor Rafael Escalona y su principal promotor el escritor Gabriel García Márquez, quien reconoció las influencias extra literarias de la música vallenata en sus obras al afirmar que su novela *Cien Años de Soledad* era un vallenato de 365 páginas. Es evidente la relación de su obra con la oralidad, al acercarse a la música y a los cuentos de narradores analfabetos, formando parte de una vanguardia regionalista junto con Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos y Joao Guimaraes Rosa (Castillo, 2013: 103).

Así mismo, en sus memorias (García Márquez, 2002: 542) dijo que durante la entrega del Premio Nobel de Literatura en Estocolmo le hubiera gustado escuchar “alguna de las romanzas naturales de Francisco el Hombre”, el mago del acordeón que derrotó al propio Diablo.

Bibliografía

- Abadía Morales, Guillermo (1977). *Compendio general de folklore colombiano*. Tercera edición corregida y aumentada, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Abello Vives, Alberto (Compilador) (2006). *El Caribe en la nación colombiana. Memorias*. X Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”, Bogotá: Museo Nacional de Colombia - Observatorio del Caribe Colombiano.
- ACEP – Asociación Colombiana para el Estudio de la Población, *La población en Colombia*, 1974. Disponible en Internet: www.cicred.org . Consultado el 25 de mayo de 2015.
- Alarcón, José C. (1963). *Compendio de historia del Departamento del Magdalena. De 1525 a 1895*. Impreso en 1898. Comentado y adicionado por el Académico Teniente Coronel José María Valdeblanquez, Bogotá: Imprenta del Voto Nacional.
- Araújo de Molina, Consuelo (1973). *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*, Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Atuesta, José (2015). “Presencia de Manuel Zapata Olivella y Gabriel García Márquez en la dinastía López”, *Panorama Cultural*. Periódico Cultural de la Costa Caribe. Disponible digitalmente en: www.panoramacultural.com.co
- Bacca, Ramón Illán (2014). *Entre lo barroco y lo chévere. Crónicas*, Colección Dorada de Autores del Magdalena, Santa Marta: Gobernación del Magdalena, Conexión Cultural Editores.
- Banco de la República – Museo del Oro (1991). *La música de la vida. Instrumentos rituales*, Bogotá: Banco de la República.
- Bell, P. L. (1921 y 2012). *Colombia. Manual comercial e industrial*. Archivo de la Economía Nacional, Colección Bicentenario, Bogotá: Banco de la República.
- Bermúdez, Egberto (2006). “Detrás de la música: el vallenato y sus ‘tradiciones canónicas’ escritas y mediáticas”, en: Abello, Alberto, *Op. Cit.*
- Bermúdez, Egberto (2012b). “Beyond Vallenato. The Accordion Traditions in Colombia”, en: Simonett, Helena (Ed.), *Op. Cit.*
- Bermúdez, Egberto (s.f). *La música colombiana. Pasado y presente*. Consultado en Internet, 20 de abril de 2016.

- Bermúdez, Venancio (2012a). *Migrantes y blacamanes en la Zona Bananera del Magdalena*, Colección Dorada de Autores del Magdalena, Santa Marta: Gobernación del Magdalena.
- Blanco Barros, José Agustín (1996). *Dos colonizaciones del siglo XVIII en la Sierra Nevada de Santa Marta. Transcripciones paleográficas*, Bogotá: Archivo General de la Nación.
- Brugés Carmona, Antonio, 1936. "Las danzas y la cultura", *El Tiempo*, 9 de febrero de 1936, Bogotá.
- Brugés Carmona, Antonio, 1940. "Vida y muerte de Pedro Nolasco Padilla", *El Tiempo*, Bogotá, 3 de noviembre de 1940, en: Elías Calderón, Luís (2014), *Op. Cit.*, p. 20.
- Brugés Carmona, Antonio, 1950. "Noticias de los últimos juglares", *El Tiempo, Suplemento Literario*, Bogotá, marzo 19 de 1950, en: Elías Calderón, Luís (2014), *Op. Cit.*, p. 10.
- Bucheli, Marcelo (2013). *Después de la hojarasca. United Fruit Company en Colombia, 1899-2000*, Bogotá: Universidad de los Andes - Banco de la República.
- Caballero, Édgar (1999). *Guillermo Buitrago, cantor del pueblo para todos los tiempos*, Medellín: Edición Discos Fuentes.
- Calderón, Luís y Donado, Grey (2006). "Oscar Delgado: obra y vida", *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, No. 3, enero-junio, Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Calderón, Wil (2010). *Bonanza y crisis del algodón en el Cesar, 1950-2010*, Valledupar: Imagen Visual.
- Calderón, Luís (Comp.) (2014). *Macondo Visionado: textos primeros de Antonio Brugés Carmona sobre folclor y música costeña*, Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega, Mincultura.
- Candelier, Henri (1893 y 1994). *Riohacha y los indios guajiros*. Departamento de La Guajira - Secretaría de Asuntos Indígenas, Bogotá: Ecoe Ediciones.
- Carpentier, Alejo (2012). *La música en Cuba. Temas de la lira y del bongó*, La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- Castillo, Ariel (2010). *Rafael Escalona: Encantos de una vida en cantos*, Colección Gases del Caribe, Barranquilla: Ediciones La Cueva.

- Castillo, Ariel (2013). "Gabriel García Márquez y la música de acordeón en el Caribe colombiano", en: *Del Caribe*, No. 59, *Acerca del Caribe colombiano*, Santiago de Cuba: Revista de la Casa del Caribe.
- Castillo, Ariel (2017). *El acordeón en las letras del Caribe Colombiano*, Barranquilla: investigación inédita.
- Cepeda Samudio, Álvaro (1967). "El 'Chicote de Atánquez', un auténtico rito", *El Tiempo*, Bogotá, 20 de diciembre.
- Cochrane, Charles S. (1825 y 1994). *Viajes por Colombia 1823 y 1824. Diario de mi residencia en Colombia*, Bogotá: Banco de la República.
- Coley, José (2015). "Gabriel García Márquez, la provincia y su música", *Revista Vallenatología*, Universidad Popular del Cesar, Año 2, Vol. 2, mayo, Valledupar.
- Correa Díaz-Granados, Ismael (1993). *Música y bailes populares de Ciénaga, Magdalena*, Medellín: Editorial Lealon.
- Corso, Adriana (2014). *Al compás de tiempos idos. El vallenato: 1960's - 1980's*, Beca de Investigación Cultural Héctor Rojas Herazo, Bogotá: Ministerio de Cultura - Observatorio del Caribe Colombiano.
- Crevaux, Jules (1980). "Con ojos de explorador", en: Noguera, Aníbal (Comp.), *Op. Cit.*
- Cruz, Antonio (1998). "Rafael Escalona: Un "bachiller" del ritmo costeño". Bogotá: Ministerio de Cultura, *Rafael Escalona. Homenaje Nacional de Música Popular 1998*.
- DANE, *Censo de Población de 1951*, Bogotá: Información disponible en Internet: www.dane.gov.co
- De Brettes, Joseph (2017). "Entre los indios del Norte de Colombia (1898)". Niño, Juan Camilo (Comp.). *Indios y viajeros. Los viajes de Joseph de Brettes y Georges Sogler por el Norte de Colombia 1892-1896*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH, Universidad de los Andes, Pontificia Universidad Javeriana.
- De Lima, Emirto (1942). *Folklore colombiano*, Barranquilla: Litografía Barranquilla.

- Elías Caro, Jorge (2008). "La radiodifusión en Santa Marta (Colombia), 1930-1940", *Secuencia*, No. 72, septiembre-diciembre, pp. 12-34, Ciudad de México, Instituto Mora.
- Empson, Charles (1836). *Narratives of South America, Manners, Costumes and Scenery*, London: Williams Edwards.
- Forero, Esther y Mendoza, Plinio (libretistas) (1967). *40 Años de música costeña-Documental*, Barranquilla: Café Puro Almendra Tropical.
- Franco Altamar, Javier (2010). *Juancho Polo Valencia: En este mundo historial*, Colección Gases del Caribe, Barranquilla: Ediciones La Cueva.
- García Márquez, Gabriel (1948), "No sé qué tiene el acordeón...", *El Universal*, Cartagena, mayo, en Gilard, Jacques (1981). *Gabriel García Márquez. Obra periodística Vol. 1. Textos costeños*, Barcelona: Bruguera.
- García Márquez, Gabriel (1952), "Nuestra música en Bogotá", *El Herald*, Barranquilla, mayo, y "La embajada folklórica", junio, en Gilard, Jacques (1981), *Op. Cit.*
- García Márquez, Gabriel (1962 y 2001). *Los funerales de la Mamá Grande*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- García Márquez, Gabriel (1985 y 2014). *El amor en los tiempos del cólera*, Bogotá: Literatura Random House.
- García Márquez, Gabriel (1989). *El general en su laberinto*, Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- García Márquez, Gabriel (2002). *Vivir para contarla*, Bogotá: Norma.
- García Márquez, Gabriel (2007). *Cien Años de Soledad*. Edición conmemorativa, Bogotá: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara.
- García, Jorge y Salcedo, Alberto (1994). *Diez juglares en su patio*, Bogotá: Ecoe Ediciones.
- García, Eligio (2001). *Tras las claves de Melquíades. Historia de Cien Años de Soledad*, Bogotá: Editorial Norma.
- Gilard, Jacques (recopilación y prólogo) (1981). *Gabriel García Márquez. Obra periodística Vol. 1. Textos costeños*, Barcelona: Bruguera.

- Gilard, Jacques (1987). "Vallenato, ¿Cuál tradición narrativa?", *Huellas*, No. 19, Barranquilla: Universidad del Norte.
- Goenaga, Florentino (1915). *Papeles recogidos*, Bogotá: Arboleda & Valencia.
- González, Adolfo (1989). "Así era la rumba de la Costa en los años 20", *Revista Diners*, Bogotá: Edición N° 228, marzo.
- González, Adolfo (2000). "Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano", en; Martín-Barbero, J., López, F. y Robledo, A. (Eds.), *Cultura y Región*, Bogotá: CES-Universidad Nacional de Colombia-Ministerio de Cultura.
- González, Fredy (2005). *Cultura y sociedad criolla en La Guajira*, Riohacha: Gobernación de la Guajira.
- González, Fredy (2011a). *Crónicas del cancionero vallenato*, Barranquilla: Dirección Departamental de Cultura de La Guajira, Gobernación de La Guajira.
- González, Fredy (2011b). *Lisímaco Peralta: una canción y 44 balazos*. Disponible en Internet: www.facebook.com, consultado el 15 de abril de 2017.
- Gossaín, Juan y Samper Pizano, Daniel (2004). *El mester de juglaría colombiano*, Discurso de ingreso a la Academia Colombiana de la Lengua, 12 de febrero de 2004, en: Samper y Tafur (2016), *100 años de vallenato*, Bogotá: Aguilar.
- Gosselman, Carl (1827 y 1981). *Viaje por Colombia 1825 y 1826*, Bogotá: Banco de la República.
- Gutiérrez, Tomás Darío (2013). *Cultura Vallenata: origen, teoría y pruebas*, Bogotá: Panamericana.
- Henríquez, Guillermo (2013). *Cienagua: la música del otro valle. Zona Bananera del Magdalena: siglos XVIII, XIX y XX*, Barranquilla: Ministerio de Cultura, Editorial La Iguana Ciega.
- Herrera, Roberto y Romero, Rafael (1979). *La Zona Bananera del Magdalena. Historia y léxico*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Hinestroza, Alberto (1990). *Pacho Rada: vida de Francisco el Hombre. Remembranzas de una historia*, Barranquilla: Gráficas Lucas.
- Hobsbawm, Eric (2011). *La era del capital (1848-1875)*, Barcelona: Crítica.

- Humboldt, Alexander de (1801). *Viajes por Colombia*. Consultado en Internet: www.Lablaa.org/blaavirtual/exhibiciones/Humboldt/diario/11.htm, consultado el 10 de febrero de 2017.
- Isaacs, Jorge (2011). "Obras completas". Vol. VI: *Estudio sobre las tribus indígenas del Estado del Magdalena. Exploraciones*, Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Universidad del Valle.
- Julián, Antonio (1787 y 1980). *La Perla de la América, Provincia de Santa Marta*, Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- Laurent, Muriel (2008). *Contrabando en Colombia en el siglo XIX: prácticas y discursos de resistencia y reproducción*, Bogotá: Universidad de los Andes, Departamento de Historia.
- Lanao, José (1936 y 2007). *Las pampas escandalosas*, Riohacha: Gobernación de La Guajira.
- López, Ricardo (2017). "Chema Martínez, el eterno juglar", Coloquio "La música del Magdalena Grande", Presentación en Power Point, Santa Marta: Banco de la República, 30 de agosto de 2017.
- Maestre, Jaime (2017). *Señor Colacho Mendoza: el consagrado. Un acercamiento al hombre y su maestría triunfadora*, Bogotá: Editorial Gente Nueva.
- Maestre, Jaime (investigador principal) (2017b). *Adolfo Pacheco: el Sanjacintero Mayor*, Bogotá: Editorial Gente Nueva.
- Márquez, Jaime (2017). *Remembranzas. Juglares vallenatos*, Santa Marta: Fundación Periodistas Bolivarianos de América.
- Martin, Gerald (2009). *Gabriel García Márquez. Una vida*, Bogotá: Random House Mondadori.
- Martínez, Simón (2017). *El canto de labor en el Caribe colombiano. Análisis desde el canto de vaquería*, Valledupar: III Conferencia Internacional de la Asociación Colombiana de Estudios del Caribe - ACOLEC. Versión en CD.
- McFarlane, Anthony (1997). *Colombia antes de la Independencia. Economía, sociedad y política bajo el dominio Borbón*, Bogotá: Banco de la República/Áncora Editores.
- Meisel, Adolfo y Vilorio, Joaquín (2002). "Barranquilla hanseática: el caso de un empresario alemán", en Dávila, Carlos (Comp.), *Empresas y empresarios en la*

- historia de Colombia. Siglos XIX-XX. Una colección de estudios recientes*, Bogotá: Norma-Cepal-Uniandes.
- Meisel, Adolfo y Ramírez, María Teresa (2016) (editores). *Memorias de Hacienda y del Tesoro de la Nueva Granada y Colombia, siglo XIX*, Bogotá: Banco de la República.
- Melo, Jorge Orlando (2001). *La mirada de los franceses: Colombia en los libros de viaje durante el siglo XIX*, Simposio viajeros colombianos en Francia y franceses en Colombia, París: Embajada de Colombia.
- Melo, Jorge Orlando (1997). "Las vicisitudes del modelo liberal. 1850-1899". En José Antonio Ocampo (Compilador). *Historia económica de Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Ministerio de Cultura (2013). *Plan Especial de Salvaguardia para la música vallenata tradicional del Caribe colombiano*, Bogotá: Cluster de la Cultura y la Música Vallenata.
- Ministerio de Hacienda (1886). "Informe del Ministerio de Hacienda". Oficio sobre la clase de tarifa de Aduana a que corresponden los acordeones, Ministerio de Hacienda, No. 14.257 del 6 de diciembre de 1886, Bogotá. Disponible en Internet: Tercera parte. Relación de documentos del ramo de aduanas. www.bdigital.unal.edu.co
- Mojica, Carlos Mario (2017). Andrés Landero: El Rey de la Cumbia, Bogotá: Radio Nacional de Colombia. Consultado en Internet el 13 de octubre de 2017: www.radionacional.co
- Monichón, Pierre (1985). *L'Accordeón*, Lausanne: Payot - Van de Velde.
- Monsalve, Diego (1927 y 2016). *Colombia cafetera. Información general de la República y estadística de la industria del café*, edición facsimilar, Bogotá: Banco de la República.
- Múnera, Alfonso (recopilación y prólogo) (2010). *Manuel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros*, Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Nichols, Theodor (1973). *Tres puertos de Colombia; estudio sobre el desarrollo de Cartagena, Santa Marta y Barranquilla*, Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Niño, Juan Camilo (Comp.) (2017). *Indios y viajeros. Los viajes de Joseph de Brettes y Georges Sogler por el Norte de Colombia 1892-1896*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH, Universidad de los Andes, Pontificia Universidad Javeriana.

- Noguera, Aníbal (Comp.) (1980). *Crónica Grande del río de la Magdalena. Recopilación, notas y advertencias*, Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Oñate, Julio (2003). *El ABC del Vallenato*, Bogotá: Tauros.
- Oñate, Julio (2013). *Héroes ocultos del Vallenato*, Valledupar.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO, Patrimonio Cultural Inmaterial. Consultado el 9 de septiembre de 2017.
- Ospino, Raúl (2006). *La cumbia en el Magdalena*. Mimeo.
- Pacini Hernández, Deborah (2012). *Bachata: historia social de un género musical dominicano*, Santo Domingo: Academia Dominicana de la Historia.
- Park, James W. (1985). *Rafael Núñez and the Politics of Colombian Regionalismo, 1863 – 1886*, Baton Rouge and London: Louisiana University Press.
- Pedrozo, John (2006). *Julio Erazo: El mester de la juglaría pocabuyana*, Santiago de Cali: Secretaría de Cultura y Turismo.
- Peña, David Ernesto (1988). *Los bogas de Mompo. Historia del zambaje*, Bogotá: Tercer Mundo.
- Pérez Arbeláez, Enrique (1953). *La cuna del porro. Insinuación folklórica del departamento del Magdalena*, Bogotá: Editorial Antares.
- Pérez Escobar, Jacobo (2016). *Aracataca, terruño de mi condiscípulo Gabriel García Márquez*, Chía: Editorial Publigráficas LAF.
- Pérez, Gerson; Higuera, Iván; Bonilla, Leonardo. (2017). “La línea negra y otras áreas de protección de la Sierra Nevada de Santa Marta: ¿han funcionado”, *Documentos de Trabajo sobre Economía Regional*, N° 253, Cartagena: Banco de la República, abril.
- Posada, Eduardo (1984). “Viaje del doctor Saffray”, Acevedo Latorre, Eduardo (Comp.), *Geografía pintoresca de Colombia: Charles Saffray, Edouard André*, Bogotá: Litografía Arco.
- Posada, Consuelo (1986). *Canción vallenata y tradición oral*, Medellín: Universidad de Antioquia.

- Posada Carbó, Eduardo (1998). *El Caribe colombiano. Una historia regional (1870-1950)*, Bogotá: Banco de la República-El Áncora Editores.
- Quiroz, Ciro (1982). *Vallenato, hombre y canto*, Bogotá: Ícaro Editores.
- Rangel Pava, Gnecco (1947). *El país de Pocabuy*, Bogotá: Editorial Kelly.
- Rangel Pava, Gnecco (1948). *Aires guamalenses*, Bogotá: Editorial Kelly.
- Reclus, Eliseo (1992). *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta*, Bogotá: Biblioteca V Centenario, Colcultura.
- Reichel Dolmatoff, Gerardo (1951). *Datos histórico-culturales sobre las tribus de la antigua Gobernación de Santa Marta*, Instituto Etnológico del Magdalena, Bogotá: Imprenta del Banco de la República.
- Restrepo, Ernesto (1975). *Historia de la provincia de Santa Marta*, Bogotá: Colcultura.
- Rey Sinning, Edgar (1997). *Joselito Carnaval*, Segunda edición, Bogotá: Editorial Caballito de Mar.
- Rey Sinning, Edgar (2002). *El hombre y su río*, Segunda Edición, Bucaramanga: Editorial Armonía.
- Rey Sinning, Edgar (2008). *Proclamaciones, exaltaciones y celebraciones en el Caribe colombiano, siglos XVIII y XIX*, Cartagena de Indias: Ediciones Pluma de Mompox.
- Rodríguez, José Manuel (2016). *Comentarios sobre historia política y administrativa del Magdalena, siglos XIX, XX y XXI*, Santa Marta: Cooperativa de Educadores del Magdalena, Fundacoedumag.
- Robles, Osvaldo (1986). *Recuerdos del Riohacha que se fue (La casa de la calle de los Almendros)*, Bogotá: Gobernación de La Guajira.
- Romero, Dolcey (1997). *Esclavitud en la provincia de Santa Marta, 1791-1851*, Santa Marta: Instituto de Cultura del Magdalena.
- Saffray, Charles (1872). "Voyages á la Nouvelle-Grenada", *Le tour du monde*, Vol. II, Paris : Libraires Hachette et C., pp. 81-144.
- Saffray, Charles (1873). "Voyages á la Nouvelle-Grenada", *Le tour du monde*, Vol. I, Paris : Libraires Hachette et C., pp. 97-144; Vol. II, pp. 65-112.

- Saffray, Charles (1872 y 1948). *Viaje a la Nueva Granada*, Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.
- Salcedo, Alberto (2016). *Taller de crónica cultural en el Festival Vallenato*, Valledupar: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano - FNPI, 12 de octubre de 2016. Consultado en Internet: www.fnpi.org
- Sánchez Baute, Alonso (2017). "Pedro Castro Monsalvo". *Semana*, Bogotá: 6 de marzo.
- Samper Pizano, Daniel y Tafur, Pilar (2016). *100 años de vallenato*, Bogotá: Aguilar.
- Santa Marta Railway Company Ltd. (1921). *Itinerario No. 5*, 3 de enero de 1921, Santa Marta.
- Schenck, Friedrich von (1980). "Con destino a Antioquia", en: Noguera, Aníbal, *Op. Cit.*, Vol. 2.
- Schwietert, Stefan (2000). *El acordeón del diablo*. Documental disponible en Youtube.
- Secretaría de Hacienda y Fomento (1871). *Estadísticas del comercio exterior i de cabotaje i de los demás ramos relacionados de la Hacienda Nacional correspondiente al año de 1869 a 1870*, Bogotá: Imprenta de Gaitán.
- Secretaría de Hacienda y Fomento (1872). *Memoria que dirige al Presidente de la República el Secretario de Hacienda i Fomento sobre el curso que han tenido los negocios fiscales de la Unión durante el año de 1871 a 1872*, Bogotá: Imprenta de Gaitán.
- Secretaría de Hacienda y Fomento (1873). *Memoria del Secretario de Hacienda i Fomento dirigida al Presidente de la República para el Congreso de 1873*, Bogotá: Imprenta de Gaitán.
- Serje, Margarita (2012). "El Almirante Padilla en Corea: Una crónica del legendario buque de la Armada Nacional de Colombia", *Expedición Padilla*, Cartagena. Disponible en Internet: www.academia.edu
- Simonett, Helena (Ed.) (2012). *The Accordion in the Americas. Klezmer, Polka, Tango, Zydeco and More*, Urbana: University of Illinois Press.
- Simonett, Helena (2012). "From Old World to New Shore", Simonett, Helena (Ed.), *Op. Cit.*

- Socarrás, José Francisco (1942). *Laureano Gómez. Psicoanálisis de un resentido*, Bogotá: Librería siglo XX.
- Sogler, Georges (1896 y 2017). "Colombia. Indios desconocidos, regiones inexploradas. Impresiones de viaje, 1893-1894", Niño, Juan Camilo (Comp.) (2017), *Op. Cit.*
- Sourdis, Adelaida (2001). *El registro oculto. Los sefardíes del Caribe en la formación de la Nación colombiana, 1813-1886*, Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- Striffler, Luis (1890 y 2000). *El Río Cesar. Relación del viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta en 1876*, Cartagena de Indias: Gobernación de Bolívar - Instituto Internacional de Estudios del Caribe.
- Tafur, Pilar (2012). *Leandro Díaz, los ojos del alma*, Medellín: Codiscos.
- Telecaribe (1995). *Ángel María Camacho y Cano. El abuelo de todos*, Partes I y II, Barranquilla. Disponible en Youtube.
- Tovar, Hermes, 1980. *Grandes empresas agrícolas y ganaderas. Su desarrollo en el siglo XVIII*, Bogotá: Cooperativa de Profesores de la Universidad Nacional de Colombia, Ediciones CIEC.
- Tovar, Hermes, Camilo Tovar y Jorge Tovar (1994). *Convocatoria al poder del número. Censos y estadísticas de la Nueva Granada 1750-1830*, Bogotá: Archivo General de la Nación.
- UNESCO - Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Patrimonio Cultural Inmaterial, "El vallenato, música tradicional del Magdalena Grande". www.ich.unesco.org . Consultado el 9 de septiembre de 2017.
- Valdaliso, Jesús y López, Santiago (2000). *Historia económica de la empresa*, Barcelona: Editorial Crítica.
- Vargas, Germán (1985). *Sobre literatura colombiana*. Compilación Sara Ganitski Guberek, Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- Viloria, Joaquín (1994). "Elementos para un ordenamiento territorial en la Sierra Nevada de Santa Marta", Trabajo de Tesis para optar el título de Magister, Bogotá: CIDER Universidad de los Andes.

- Viloria, Joaquín (1997). "Café Caribe: la economía cafetera en la Sierra Nevada de Santa Marta", *Documentos de Trabajo sobre Economía Regional*, N° 1, Cartagena: Banco de la República.
- Viloria, Joaquín (2009). "Historia empresarial del guineo: empresas y empresarios bananeros en el departamento del Magdalena, 1870-1930", *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial*, N° 23, Cartagena: Banco de la República.
- Viloria, Joaquín (2014). *Empresarios del Caribe colombiano: historia económica y empresarial del Magdalena Grande y del Bajo Magdalena, 1870-1930*, Bogotá: Banco de la República.
- Viloria, Joaquín (2015). "Santa Marta real y republicana: El accionar económico y político de la Provincia de Santa Marta en los albores de la Independencia, 1810-1830", *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial*, No. 36, Cartagena: Banco de la República.
- Wade, Peter (2002). *Música, raza y nación*, Bogotá: Vicepresidencia de la República – Departamento Nacional de Planeación.
- Zapata Olivella, Manuel (1998). "Escalona, trovador y poeta". *Rafael Escalona. Homenaje Nacional de Música Popular 1998*, Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Zuluaga, Conrado (2009). "García Márquez: literatura y biografía", en: Ediciones Tecnológica de Bolívar, *Travesías por la geografía garciamarqueana. Memorias*. Cartagena de Indias: Escuela de Verano 2007-2008.

Prensa y otras fuentes

- Diario del Caribe*, Barranquilla, 19 de marzo de 1966.
- Diario Oficial*, No. 2651, Bogotá, 20 de septiembre, 1872.
- El Espectador*, 18 de abril de 2014, Bogotá.
- El Informador*, Santa Marta, 13 de noviembre de 1965.
- El Instructor Oficial*, Santa Marta, 18 de febrero de 1857.
- El Tiempo*, 19 de marzo de 1966, Bogotá.

El Tiempo, 20 de diciembre de 1967, “El ‘Chicote de Atánquez’, un auténtico rito”, por: Álvaro Cepeda Samudio, Bogotá.

El Tiempo, 5 de agosto de 2012, Bogotá .

La Unión Liberal, No. 7, Santa Marta, 18 de diciembre de 1869.

Serje, Margarita (2017). Correspondencia personal. Correo electrónico, 10 de marzo de 2017.

Entrevistas:

Márquez, Jaime (2017). Entrevista de Jaime Márquez a Chema Martínez, Fundación, 7 de agosto de 2016. Consultado en Facebook, 6 de mayo de 2017.

George González, Elías (2017), hijo de Camilo George Chams (Santa Marta, 19 de abril de 2017).

Bermúdez, Aramis (2017), historiador de Fundación (vía telefónica, 30 de marzo de 2017).

López, Ricardo (2017), coleccionista de música vallenata (vía telefónica, 27 de abril de 2017).

Pereira, Clemente (2017), músico de San Jacinto (ex guacharaquero de Andrés Landero), vía telefónica, 16 de octubre de 2017.